

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PRÉSENCE À SOI ET PRÉSENCE SCÉNIQUE
EN DANSE CONTEMPORAINE
EXPÉRIENCE DE QUATRE DANSEUSES ET ONZE SPECTATEURS
DANS UNE REPRÉSENTATION DE LA PIÈCE *THE SHALLOW END*

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU PROGRAMME DE MAÎTRISE EN DANSE

PAR
JOHANNA BIENNAISE

MAI 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mes directrices, Nicole Harbonnier et Manon Levac, professeures au département de danse de l'UQAM, de m'avoir guidée et soutenue tout au long de ma recherche avec finesse et intelligence. Je remercie également les professeurs que j'ai côtoyés à l'UQAM et qui ont su stimuler ma réflexion : Sylvie Fortin, Sylvie Pinard, Andrée Martin et Alain Francoeur.

Je remercie Erin d'avoir accepté que sa pièce *The Shallow End* devienne un lieu de recherche et d'expérimentation. Je remercie particulièrement les danseuses, Magali, Monique et Thea, d'avoir ouvert si généreusement la porte de leur pratique. Je remercie également tous les spectateurs invités qui ont accepté de partager leurs impressions. Merci donc à Nathalie, Katya, Irène, Pierre-Paul, Michel F., Évelyne, Raphaëlle, Fabienne, Elena, Liviu et Nicolas.

Merci à Chantale et Katherine pour les transcriptions et à Monsieur Plante pour son soutien avec le logiciel Sémato. Merci à Nicolas pour son aide précieuse lors de mon entretien.

Je remercie le département de danse de l'UQAM et Robert Duguay pour le prêt des studios de répétition et de la Piscine-théâtre. Merci également à Monsieur Pierre Lapointe ainsi qu'au service des bourses d'excellence de l'UQAM qui, par leur soutien financier, m'ont permis de me concentrer dans de bonnes conditions sur mon projet d'étude pendant deux ans.

Je remercie Adel pour son aide technique à la captation vidéo du spectacle et à la création du DVD. Je le remercie surtout pour sa présence à mes côtés jour après jour. Je remercie enfin ma famille qui, même de l'autre côté de l'Atlantique, me fait ressentir chaque jour une présence chaleureuse et bienveillante. Merci pour votre soutien à tous les niveaux...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ix
CHAPITRE I	
INTRODUCTION	1
1.1 Origine de l'étude	1
1.2 But de l'étude	2
1.3 État de la question.....	3
1.3.1 Qu'est-ce que la présence?.....	3
1.3.1.1 Origine étymologique	3
1.3.1.2 La présence et l'être : une question philosophique.....	4
1.3.1.3 Le temps présent	5
1.3.1.4 La présence : phénomène de la rencontre	7
1.3.1.5 La présence dans les domaines du théâtre et de la performance.....	8
1.3.2 État des connaissances sur la présence scénique en danse	10
1.3.3 La présence à soi dans la littérature en danse	12
1.4 Question de recherche.....	13
1.5 Méthode	14
1.6 Limites et pertinence de l'étude.....	14
CHAPITRE II	
CADRE THÉORIQUE	16
2.2 Le corps et le rapport à autrui	16
2.2 La présence à soi chez le danseur contemporain	19
2.2.1 Les éléments fondateurs de l'activité du danseur contemporain sur scène.....	19
2.2.2 La conscience	23
2.2.3 Les sensations	27
2.2.4 L'attention ou la qualité perceptive du danseur	30

2.2.5	L'expérience optimale : le « Flow »	31
2.3	Le spectateur en danse contemporaine et la présence scénique.....	33
2.3.1	L'acte de perception du spectateur en danse contemporaine.....	33
2.3.2	L'empathie kinesthésique	34
2.3.3	Dire la présence.....	37
CHAPITRE III		
MÉTHODOLOGIE.....		40
3.1	Méthodes de recherche.....	40
3.1.1	Paradigme qualitatif	40
3.1.2	Collecte de données d'inspiration phénoménologique	42
3.1.3	Ma participation en tant qu'interprète-sujet de l'étude.....	43
3.2	Collecte des données	44
3.2.1	Paramètres de la collecte de données	44
3.2.2	Collecte de données des danseuses	47
	• Outil de cueillette de données	47
	• Élaboration des questionnaires écrits	47
	• Préparation aux entretiens	48
	• Profil des danseuses.....	50
3.2.3	Collecte de données des spectateurs	52
	• Outil de cueillette de données.....	52
	• Élaboration des questionnaires écrits	53
	• Choix et profil des spectateurs.....	54
3.2	Analyse des données	55
3.2.1	Transcriptions et corroborations	55
3.2.2	L'analyse par théorisation ancrée	56
3.3	Considérations éthiques	59

CHAPITRE IV

RÉSULTATS	61
4.1 Une pluralité de présences à soi : des expériences uniques et singulières...	62
4.1.1 Magali	63
4.1.1.1 Une présence à soi calme et contrôlée	63
4.1.1.2 Une présence à soi naturelle : le souci de rester simple.....	64
4.1.1.3 Une présence à soi mentale : les flashes autocritiques	66
4.1.2 Monique	68
4.1.2.1 Une présence à soi ludique, dans le lâcher-prise	68
4.1.2.2 Une présence à soi par l'imaginaire	70
4.1.2.3 Une présence à soi dans l'inconnu par la création de personnages	71
4.1.3 Thea.....	72
4.1.3.1 Une présence à soi intérieure: don de soi et vulnérabilité.....	72
4.1.3.2 Une présence à soi ouverte et disponible : attention et perception extra-quotidienne	74
4.1.3.3 Une présence à soi parfois retenue et non exprimée.....	75
4.1.4 Johanna	76
4.1.4.1 Une présence à soi émotive, dans l'affectif	76
4.1.4.2 Une présence à soi épanouie et accueillante	79
4.1.4.3 Une présence à soi qui tente de s'assumer.....	81
4.2 Présence à soi et contexte de la pièce	82
4.2.1 La présence à soi dans l'attention à l'autre	82
4.2.2 La présence à soi dans l'action	85
4.2.3 Entre improvisation et chorégraphie écrite.....	87
4.2.4 L'attachement aux consignes de la chorégraphe.....	89
4.2.5 Le recours à l'imaginaire	90
4.2.6 Le rapport aux spectateurs	91
4.3 Une mise en perspective : la perception des spectateurs	93
4.3.1 Des définitions similaires de la présence scénique	93

4.3.2	Mais des opinions diverses sur la performance des danseuses	98
4.3.3	La rencontre des deux points de vue : moments choisis.....	101
	Thea : avancée gestes/paroles	102
	Magali : solo	103
	Monique : dans le trio	105
	Johanna : solo sur la chaise	107
CHAPITRE V		
DISCUSSION		110
5.1	Quatre différentes modalités possibles de présences à soi.....	113
5.1.1	Une présence à soi affective et émotionnelle.....	113
	- Une attention perceptive discontinue et autocentrée	117
5.1.2	Une présence à soi agissante.....	118
	a) L'action pensée	118
	- Une attention sélective dirigée afin de répondre aux consignes de la chorégraphe :	119
	b) Le corps pensant :	120
	- Une attention perceptive partagée, mais dirigée vers l'action :	122
	c) L'imaginaire dans l'action	123
	- Une attention à l'imaginaire dans l'action :	124
5.1.3	Une présence à soi évaluative	125
	- Une attention à l'image de soi :	127
5.1.4	Une présence à soi méditative et accueillante.....	128
	- Une attention perceptive ouverte et globale :	132
5.2	Présences à soi et attention : des outils pour l'interprète	133
5.3	La perception du spectateur : la question du sens et l'empathie.....	137
	a) La reconnaissance d'un code socioculturel.....	138
	b) L'évocation de la sphère intime et personnelle	139
	c) L'empathie émotionnelle et kinesthésique	141

5.4	Un écart entre la présence à soi et la présence scénique : la remise en question du principe d'authenticité en danse	142
	CONCLUSION	148
6.1	Résumé des résultats de l'étude	148
6.2	Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude.....	150
	APPENDICE A	
	AFFICHETTE ET PROGRAMME DU SPECTACLE	153
	APPENDICE B	
	FEUILLET D'ACCOMPAGNEMENT DU DVD : STRUCTURE DE LA PIÈCE	155
	APPENDICE C	
	COURRIEL D'INVITATION ENVOYÉ AUX SPECTATEURS TÉMOINS.....	156
	APPENDICE D	
	PREMIÈRE VERSION TEST DU QUESTIONNAIRE DES DANSEUSES	157
	APPENDICE E	
	QUESTIONNAIRE EN LIGNE DES DANSEUSES	158
	APPENDICE F	
	EXEMPLES DE QUELQUES QUESTIONS POSÉES À L'ENTRETIEN DE MONIQUE.....	160
	APPENDICE G	
	QUESTIONNAIRE EN LIGNE DES SPECTATEURS.....	162
	APPENDICE H	
	EXEMPLE DE LA PREMIÈRE ÉTAPE DE L'ANALYSE.....	165
	APPENDICE I	
	EXEMPLE DE LA DEUXIÈME ÉTAPE DE L'ANALYSE : LA CATÉGORISATION.....	167

APPENDICE J	
TABEAU SYNTHÈSE DE L'ÉTAPE DE LA MODÉLISATION	169
APPENDICE K	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION DES DANSEUSES	172
APPENDICE L	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION DE LA CHORÉGRAPHE	176
APPENDICE M	
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION DES SPECTATEURS	180
BIBLIOGRAPHIE	183

RÉSUMÉ

La présence scénique est un phénomène souvent cité dans la littérature spécialisée en danse mais peu explicité et généralement auréolé d'un mystère. Parallèlement, les études portant sur les interprètes en danse contemporaine parlent de plus en plus de la présence à soi par le travail de la conscience, de l'écoute perceptive et des sensations. La présente étude s'est donc attachée à mieux saisir comment la qualité de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation pouvait participer ou non à la qualité de sa présence sur scène telle que perçue par le spectateur.

Cette recherche qualitative se veut d'inspiration phénoménologique. Elle s'appuie sur le témoignage du vécu de quatre danseuses contemporaines et de onze spectateurs à l'issue d'une même représentation au printemps 2007. L'analyse des données a été, quant à elle, réalisée suivant la méthode par théorisation ancrée.

Les résultats de l'étude ont permis d'observer la pluralité des modes de présences à soi vécues par les danseuses. Quatre grandes modalités de présences à soi ont ainsi pu être décrites : agissante, affective et émotionnelle, évaluative et enfin méditative et accueillante ; chacune mettant en jeu des fonctions attentionnelles particulières. D'autre part, les témoignages des spectateurs ont montré une pluralité des points de vue suivant la subjectivité de chacun. Leur perception a dévoilé que la présence à soi des danseuses donnait à voir des individualités différentes, des qualités de mouvements et des énergies particulières. Cependant, la présence à soi des danseuses ne semble pas avoir influencé la perception des spectateurs quant à la présence scénique. Celle-ci est plutôt apparue lorsque la performance des danseuses faisait sens pour les spectateurs et que le phénomène de l'empathie pouvait avoir lieu. Enfin, cette étude a permis de remettre en question une définition souvent standardisée de la présence scénique, rattachée à la notion d'authenticité et de « vérité » de l'interprète.

Cette recherche a montré que l'on ne pouvait réellement traiter du thème de la présence scénique sans mettre en relation le vécu des danseuses et celui des spectateurs. Nous souhaitons encourager, par ce type de recherche, davantage d'investigations qui permettront de mieux comprendre le travail complexe et extrêmement riche de l'interprète en danse contemporaine.

Mots Clés : Danse contemporaine, interprétation, présence scénique, présence à soi, attention, conscience, sensation, perception, empathie.

CHAPITRE I

INTRODUCTION

1.1 Origine de l'étude

La présence scénique de Khan est électrisante. (...) Ses bras sculptent l'espace autour de lui avec une grâce fluide, calligraphique (The Sunday Telegraph, Grande Bretagne). (Danse Danse, 2005)

Ailey s'est attaché à faire éclore la présence scénique de ses interprètes au service de ce moment de communion. (Laflûte, 2006)

La précision technique, la présence scénique et la polyvalence sont les principales qualités que nous cherchons chez nos danseurs. (Cirque du Soleil, 2006)

Ces quelques citations reflètent bien l'importance de la présence scénique d'un danseur comme un élément clé pour décrire sa performance particulièrement marquante lors d'une représentation. En effet, les critiques de spectacles et les témoignages d'artistes ou de spectateurs regorgent de l'utilisation de ce terme. Le phénomène de la présence du danseur sur scène est au cœur des préoccupations actuelles du travail de l'interprète en danse afin que celui-ci fasse éclore l'émotion chez le spectateur et entame avec lui une véritable communication. Être présent devient l'enjeu de tout danseur, le spectateur pouvant alors ressentir la présence du mouvement dans son propre corps, être « transporté » par le danseur (Godard, 1995).

Mon intérêt pour ce sujet est né et a grandi de mes nombreuses expériences personnelles et professionnelles. Tout d'abord, en tant que spectatrice assidue de spectacles de danse, j'ai toujours été fascinée par cette capacité qu'ont certains danseurs à attirer plus particulièrement mon attention lors d'une représentation. Pourquoi certains danseurs nous marquent-ils plus que d'autres ? Comment ont-ils développé cette qualité de présence sur scène ? Existe-t-il des moyens, des outils

spécifiques dans leur travail qui leur permettent d'atteindre cet état de présence à chaque représentation ? En tant que danseuse professionnelle et professeure de danse contemporaine, ces questions sont très vite apparues centrales dans ma pratique. Certaines réponses obtenues lors de cours techniques, d'ateliers ou encore dans différents processus de création et en situation de spectacles restent pour moi de l'ordre de l'intuition et m'ont démontré à quel point le sujet pouvait être vaste et complexe. Par ailleurs, dans le domaine universitaire, de la recherche et dans la littérature spécialisée, j'ai également pu constater que la présence scénique est loin d'être explicitée clairement. En général, elle est décrite comme le fait d'être là, d'occuper l'espace et le temps présent. Cependant, elle est le plus souvent considérée comme mystérieuse et incommunicable, difficilement définissable car elle relève de l'ordre de l'émotion du spectateur, de sa perception, de son propre ressenti physique, de sa subjectivité. C'est donc devant un vide théorique et pratique certain que j'ai décidé d'entreprendre des recherches en maîtrise sur ce sujet. Parallèlement, en m'intéressant de plus près aux quelques recherches portant sur le travail d'interprétation, je me suis rapidement rendu compte qu'il était question de plus en plus de ce que j'appellerai la « présence à soi » du danseur. Celle-ci correspond à une pratique conscientisée, attentive et lucide de l'interprète, qui est dans une écoute fine de ses sensations et de ses perceptions. Cette dernière notion est alors souvent rattachée à la présence scénique, sans que cette relation soit réellement vérifiée, approfondie. Cette étude tentera donc d'observer le lien pouvant exister entre ces deux notions, ou non. De cette façon, j'espère vivement que cette étude apportera sa contribution pour une meilleure connaissance du phénomène complexe, mais tellement important dans l'acte d'interprétation, qu'est la présence scénique.

1.2 But de l'étude

Le but de cette étude est de développer une meilleure compréhension du phénomène de la présence scénique du danseur. Pour cela, j'effectuerai une recherche

spécifique d'inspiration phénoménologique sur le concept plus resserré de la présence à soi du danseur en situation de représentation. Il s'agira d'analyser l'adéquation possible existant entre le sentiment de présence vécue par le danseur lui-même et la perception de la présence du danseur vécue par le spectateur. Cela nous permettra de mieux saisir comment la qualité de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation peut participer ou non à la qualité de sa présence sur scène pour le spectateur.

1.3 État de la question

Dans le but de mieux cerner le contexte dans lequel cette étude s'inscrit, j'aborderai tout d'abord la présence d'un point de vue étymologique, puis suivant trois grandes thématiques qui lui sont reliées : l'être, le temps présent et le phénomène de la rencontre. De plus, je traiterai de la manière dont le théâtre et les arts performatifs l'ont intégrée à leurs réflexions. Nous verrons ainsi dans quels champs de connaissances le thème de la présence apparaît le plus souvent et comment il y est défini. Suite à ces définitions préalables, je ferai un portrait de l'état actuel des connaissances sur le thème de la présence scénique en danse. Et enfin, dans une dernière partie, je spécifierai la notion de présence à soi en danse abordée plus spécialement dans cette recherche.

1.3.1 Qu'est-ce que la présence?

1.3.1.1 Origine étymologique

Le nom présence tire son origine du latin *praesens*. Il indique ce qui est *prae* (avant) et *sens* (sum : je suis), c'est-à-dire ce qui vient avant moi, ce qui est devant moi ou ce qui se présente à ma vue. Ainsi, lorsque l'on dit que l'on est en présence de quelqu'un ou quelque chose, c'est que l'on est en face de, devant cette personne ou

cette chose. De plus, *sens* est le participe présent de *esse* (être) ce qui indique ce qui est, ce qui existe, ce qui est vrai. Le mot présent a signifié jusqu'au XVII^{ème} siècle « actif, ce qui vient immédiatement » en parlant d'un remède. Puis présence a pris le sens d'« aspect » au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle (Bloch et Von Wartburg, 2004). Aujourd'hui la définition courante est le fait d'être dans le lieu dont on parle (Le petit Robert, 2006), le fait d'être là, d'occuper l'espace et le temps présent. Présent est alors opposé à absent mais aussi au passé et au futur. De plus, être « présent à » signifierait : « dont on est conscient, auquel on pense à un moment donné » et « qui est disponible pour une activité, la suivre attentivement » (Le petit Robert, 2006). Enfin dans le domaine du théâtre, le dictionnaire rajoute dans sa définition la « qualité qui consiste, pour un acteur, à manifester avec force sa personnalité ». Ainsi, à travers ces nombreuses pistes de sens, on peut relever certaines caractéristiques de la présence en général : le rapport à l'être, le rapport au temps présent et à l'immédiateté, le fait d'être en contact, en relation avec quelqu'un ou quelque chose, et enfin, une certaine qualité développée par les acteurs dans le domaine du théâtre et des arts performatifs. Nous allons donc faire un survol de ces différentes approches afin de mieux comprendre notre sujet.

1.3.1.2 La présence et l'être : une question philosophique

Le fait que le terme même de présence contient le terme « esse : être » nous donne un lien direct entre l'idée de présence et les notions d'être et d'essence de l'être, mais également de vérité, d'authenticité. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de retrouver le thème de la présence très souvent en philosophie et plus particulièrement en phénoménologie. Edmund Husserl par exemple a montré comment la notion métaphysique de l'être se réfère à la notion de la présence absolue et comment cette présence de l'être est accomplie à travers la sensibilité (Fuchs, 1976). De la même manière le philosophe Louis Lavelle (1934) rapproche la notion de présence à l'être. Être présent, c'est être. Il y a donc une redondance inutile dans la

formule « être présent ». L'être nous renvoie ainsi à la plénitude, l'accomplissement de soi. Cette plénitude se rencontre lorsqu'il y a pleine réalité, pleine pensée et pleine unité de la réalité et de la pensée. À cette théorie philosophique de l'essence de l'être est également reliée la notion d'être-au-monde développée par Merleau-Ponty (1945) et celles de la perception et de la conscience qui l'accompagnent. C'est par les sens que je perçois le monde et que j'y trouve ma réalité propre. Et c'est par la conscience que cette relation primordiale qui me rattache au monde se réalise.

1.3.1.3 Le temps présent

Il faut entendre également dans la présence le rapport au temps présent qui s'oppose au passé et au futur. Le présent est le temps de l'instantané, de l'immédiateté. Il est en permanence fuyant et insaisissable car il est toujours en train de se réactualiser, de se recréer. Cependant, la présence est aussi le fait d'être dans l'ici et maintenant. On retrouve ainsi la notion de présence dans des pratiques de méditation, de relaxation comme le yoga ou le Qi-Gong. Il s'agit de porter son attention sur le moment présent afin de ne pas rester enfermé dans le passé ou se projeter dans un futur incertain. La dichotomie corps/esprit est alors résolue. Nous sommes un tout et ce tout est dans le temps et l'espace présent. Dans ce sens-là certaines pratiques de psychologie comme la Psychologie Corporelle Intégrée (PCI) tentent de favoriser le contact avec soi-même dans le temps présent pour être au plus près de ses émotions, de son ressenti et ainsi vivre en conscience et en plus grande liberté.

Le thème du temps est également privilégié dans le domaine de la philosophie. La majorité des penseurs, des présocratiques à aujourd'hui, se sont questionnés sur la temporalité fuyante et l'éternité. Le temps se propose d'emblée à la pensée comme une énigme ontologique. Un bref survol des théories de quelques-uns de ces philosophes nous permettra de mieux comprendre dans quel contexte s'inscrit une réflexion sur le temps présent. La pensée aristotélicienne sur le temps, dans la

Métaphysique (2002) ou la *Physique* (1999) entre autres, révèle que le temps est en réalité à la fois étant et non étant. À peine entrevu, le temps s'évanouit. Source de tout apparaître sensible, il est, en lui-même, invisible. Il est le principe même du changement et du devenir. Par la suite, chez Saint Augustin, premier philosophe chrétien, la conscience vit le temps sous trois formes : le passé par la mémoire, le présent par l'attention et le futur par l'attente, mais le temps est toujours un présent pour la conscience, car celle-ci est dans le temps, elle est au présent. Au XVIII^{ème} siècle, Kant (1944) considère que le temps n'est rien en soi hors de l'homme et de sa perception des choses. Le temps n'est qu'une condition subjective de notre intuition qui est toujours sensible. Par ailleurs, au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, avec Bergson (1934), le temps n'est pas mesuré, il est vécu comme durée. Cette philosophie s'enracine dans l'expérience vécue du temps. Bergson différencie alors le temps objectif et le temps subjectif. Si le vécu de la temporalité se réfère à la durée, c'est qu'il se joue dans l'intersection d'une durée longue et d'une durée courte, celle de l'événement. Le temps est un flux continu, un devenir irréversible, spontané, non répétitif, imprévisible, créatif, c'est un élan vital. Enfin, Heidegger (1986), adepte de la phénoménologie, avance que, par sa présence hic et nunc, ici et maintenant, et par sa conscience, l'être humain est un être au monde. L'exister de l'homme est un "Dasein", un être-là dans l'espace-temps et dans le "je pense" d'une présence humaine, ouverture essentielle dans les trois temps de la temporalité, passé, présent et futur. Une question fondamentale apparaît dans son livre *Être et temps* (1986) : comprendre le temps à partir du présent, confronter le temps à l'éternité, n'est-ce pas penser le temps à partir de l'intemporel et donc annuler le temps lui-même ?

Ainsi, toutes ces pensées, d'Aristote à Heidegger, questionnent l'art de la danse qui est un art de l'éphémère et qui s'inscrit avant tout dans le temps et l'espace. La conception du temps dans la conscience, dans l'expérience vécue et enfin le temps présent vécu comme une durée me semblent particulièrement pertinents pour notre sujet sur la présence à soi et sur la présence scénique. En effet, dans ces deux approches, il y a bien une rencontre entre un phénomène vécu par le spectateur dans

une certaine durée, qui peut plus ou moins se suspendre, et la présence à soi, qui est abordée par le danseur avant tout comme une conscience de soi dans le temps et l'espace.

1.3.1.4 La présence : phénomène de la rencontre

Enfin, dans un dernier point, la présence est une affaire de relation. Car si l'on est présent c'est avant tout pour quelqu'un ou pour quelque chose. La présence est une rencontre, une manière d'être en contact, en communication avec un autre que moi. Si l'on regarde avec précision la définition du mot « rencontre » dans le dictionnaire Le petit Robert (2006), on peut lire « être mis, se trouver en présence de quelqu'un par hasard [...] se trouver près de, en présence de ». Il est intéressant de noter, que dans sa définition même, la rencontre contient le terme de « présence ». Lorsque des personnes se rencontrent, elles se retrouvent présentes les unes aux autres. Lorsque l'on parle de présence, il peut être alors pertinent d'en noter l'aspect religieux ou spirituel. Dans la théologie chrétienne, elle représente la présence mystérieuse, non accessible aux sens, mais effective et bien réelle, du Christ dans l'Eucharistie. Le moment de l'eucharistie symbolise cette présence réelle du Christ, en son Corps et son Sang, sous les apparences du pain et du vin. Ce moment est également appelé moment de « communion » car il s'agit de ressentir la présence de Dieu en soi. Ainsi, voici comment Marc-François Lacan (1987), moine bénédictin, évoque la présence mystique, ce qui pourrait faire pertinemment écho à notre sujet :

La présence est le fruit d'une rencontre. Elle est le principe d'une recherche qui sera appel et écoute. Elle est le désir d'une intimité, désir qui se traduit par une ouverture à l'autre et une offrande à l'autre. Parler de la présence, ce n'est pas parler d'une chose, d'une substance que je rencontrerais comme purement juxtaposée, à la fois extérieure et impénétrable. La présence signifie la relation qui unit deux personnes dans leur singularité concrète sans diminuer leur altérité. Deux mots qui font écho au mot de présence éclairent cette relation le verbe *présenter* et le substantif *présent*. Présenter, c'est l'acte qui offre. Le présent, c'est le don qui est offert. Le mot présence implique les

deux autres: il caractérise une personne comme disponible, comme offerte, comme ouverte actuellement au don qui réaliserait une communion. (p.78)

Par ailleurs, en danse moderne, Mary Wigman (1990), Isadora Duncan (1928) ou encore Martha Graham (1993) ont témoigné maintes fois dans leurs écrits de leur rapport à cette énergie spirituelle lorsqu'elles dansent. Martyne Tremblay (2004), qui aborde la question de la spiritualité en danse contemporaine dans son mémoire de maîtrise, remarque que, dans les ouvrages de références étudiés, plusieurs points communs se retrouvent pour caractériser la spiritualité. Elle note, entre autres, l'importance des notions d'attention et de présence.

La plupart des auteurs, dont Christensen (2000), Durkheim (1985), Kovats (1997), McGowan (1997) et Steiner (1984), ont souligné la grande importance de l'attention et de la présence, dans l'expérience spirituelle. Sans une qualité élevée de présence attentive, l'expérience spirituelle ne serait pas possible. Être présent sous-entend « être disponible » à quelque chose, permettre que l'aspect spirituel se dévoile. (...) Pour Gurdjieff (1985), l'attention et la présence sont les points de départ de tout cheminement spirituel. L'auto-observation est le moyen pour atteindre le troisième état de conscience : la conscience de soi. Cette conscience de soi, dont Gurdjieff parle, exige que l'on soit présent à ce que l'on fait et que l'on soit conscient que nous sommes en train de le faire également. C'est atteindre à la fois la conscience subjective et objective. (p.11)

1.3.1.5 La présence dans les domaines du théâtre et de la performance

De manière plus proche du sujet de ce mémoire, les domaines de la performance et du théâtre ont déjà cherché à mieux comprendre le phénomène de la présence dans le cadre particulier de la scène ou de l'écran. Eugenio Barba et Nicola Savarese (1995), entre autres, tentent de le définir dans leur dictionnaire d'anthropologie théâtrale. L'acteur y est assimilé au danseur et au mime. La présence scénique serait, pour eux, le résultat d'une utilisation du corps « extra-quotidienne » mettant en jeu des énergies qui permettent de trouver une « pré-expressivité » et qui produit ce que Barba (1995) appelle un « corps dilaté ». La présence scénique passe

donc et avant tout par le corps, lieu de circulation des énergies, d'oppositions, d'équilibre et de déséquilibre. Même en état d'immobilité apparente, l'acteur/danseur présent continue à faire vibrer ses énergies internes afin de créer une relation entre l'intérieur et l'extérieur. De la même façon des théoriciens et praticiens comme Stanislavski (1992) et Grotowski (1971) ont démontré l'importance de la présence scénique de l'acteur afin de rendre l'œuvre théâtrale la plus vivante et la plus proche du spectateur possible. La question de l'enseignement de la présence a été également maintes fois discutée. Mikhaïl Chekhov (1983) entreprend notamment de fixer à l'intention de l'acteur une méthode précise et infaillible pour « irradier » ou pour « rayonner ». On peut parler dans son cas même d'une « surprésence ». Par ailleurs, en janvier 2000 était organisé, par l'Université de Caen, un colloque sur la présence de l'acteur au théâtre mais également au cinéma. Trente-trois théoriciens, praticiens et philosophes ont ainsi réuni leurs textes dans un ouvrage, *Brûler les planches, crever l'écran* (Farcy et Prédal, 2001). Ceci démontre bien l'intérêt que ces pratiques portent sur ce sujet central dans le métier de l'acteur. De la même façon, le domaine de la performance et des arts médiatiques et visuels s'intéressent à la question. Actuellement, un groupe de recherche de l'Université de Stanford en Angleterre a pour titre *The Presence Project*. À travers plusieurs séminaires et créations d'artistes en théâtre et en arts visuels, ce groupe tentera dans les trois prochaines années de porter une réflexion critique et constructive sur le phénomène de la présence. Dans la même orientation, deux groupes de recherches de l'Université Laval et de l'UQAM ont présentement pour objet d'étude et pour titre : *Performativité et effets de présence des personnages virtuels*. Il ne s'agit pas ici de définir tous les enjeux et les réponses apportées par ces investigations mais bien de montrer la pertinence du sujet dans l'actualité de la recherche dans les arts d'interprétation.

1.3.2 État des connaissances sur la présence scénique en danse

Alors que la présence scénique a déjà fait l'objet de plusieurs recherches en théâtre, en cinéma ou en arts visuels, le domaine de la danse reste encore assez timide sur la question. Dans la littérature spécialisée, le thème de la présence scénique du danseur est très souvent cité mais très peu explicité. On le renvoie à un phénomène vécu de façon très subjective, au domaine de la sensation, de la perception et qui échappe aux mots et à toute explication ou analyse. Yvonne Ténenbaum (2002) le souligne : « On désigne donc quelque chose qui résiste ou échappe au langage. C'est pourquoi toute présence est singulière puisque, ne pouvant la dire, on ne peut la rattacher à aucun universel. Alors, comment une analyse en est-elle possible ? » (p.199). Cependant, l'importance du phénomène de la présence scénique apparaît évidente pour beaucoup comme source d'émotions fortes et de sensations kinesthésiques puissantes pour le spectateur. La présence du danseur devient le lien essentiel et central dans la relation danseur/spectateur ou encore œuvre/spectateur : « Le discours sur l'interprétation dans la danse ne peut donc s'en tenir à la seule relation œuvre-interprète mais doit prendre en compte le spectateur comme élément fondateur » (Dupuy, 1993, p.39). La présence scénique du danseur comme outil essentiel dans la relation qui se tisse entre le danseur et le spectateur a d'ailleurs fait l'objet d'un mémoire de maîtrise effectué en 2004 par Margaret O'Shea à l'Université de York. La présence scénique est alors décrite comme un moyen d'établir un véritable dialogue social entre le danseur et le spectateur. À partir de ce constat, Margaret O'Shea tente de dégager quelques caractéristiques du travail du danseur qui permettraient la création de la présence sur scène : la curiosité, l'honnêteté, l'engagement personnel et l'état de conscience. Ce dernier point semble revenir très souvent dans l'expérience des praticiens en danse. Le danseur Marc Boivin donne notamment une définition de ce qu'est pour lui la présence de l'interprète en danse : « Quand on parle de présence de l'interprète, c'est que cet être-là est présent au plus grand nombre de facteurs possibles qui mettent l'attention du

public dans ce qui vibre maintenant... » (Bienaise et Savoie, 2006). Ainsi, si le danseur est présent pour le spectateur, ce serait avant tout parce qu'il est présent à ce qu'il fait, à lui même, de façon claire et visible pour le spectateur.

Enfin, on retrouve dans la recherche universitaire avancée un seul travail significatif sur la présence du danseur : *La présence totale au mouvement* de Maria Leão (2002). Elle insiste sur différents aspects essentiels pour elle à la présence du danseur : l'action organique, la conscience et le mouvement anticipatoire. La présence scénique serait déterminée par ce qui vient en amont du mouvement, son impulsion. Sa revue de littérature expose alors les théories de trois auteurs : Eugenio Barba et la « pré-expressivité », Jerzy Grotowski et l'« impulsion organique » et enfin Hubert Godard et le « pré-mouvement ». Par la suite Maria Leão analyse plus particulièrement l'approche de Danis Bois, créateur de la fasciathérapie et du champ disciplinaire de la somato-psychopédagogie. Ce dernier décrit en effet ce qu'il appelle le « prémouvement¹ anticipatoire » qui est un mouvement infime, intérieur, de l'ordre de l'invisible, qui s'effectue avant même qu'une personne ne bouge². Cette question d'un mouvement anticipatoire nous montre également l'importance de la temporalité dans le thème de la présence. Il nous renvoie en effet au temps présent et à ce que Michel Bernard (1993) dit à propos de la danse : c'est une « dynamique de métamorphose infinie de tissage et de dé tissage de la temporalité qui s'effectue à l'intérieur d'un dialogue avec la gravitation » (p.63). Le danseur présent pour le

¹ On notera ici qu'Hubert Godard écrit le « pré-mouvement » alors que Danis Bois attache les deux termes ensemble : « prémouvement ».

² Les notions de pré-mouvement, de prémouvement anticipatoire, de pré-expressivité et d'impulsion organique nécessiteraient ici une étude plus approfondie, un travail de recherche en soi. En effet, bien que ce soit des concepts très similaires, ils démontrent chacun des spécificités propres :

- le pré-mouvement chez Hubert Godard relève de l'organisation gravitaire d'un individu, de sa relation au poids et de son tonus musculaire ;
- le prémouvement chez Danis Bois est un mouvement interne, de l'ordre du sensible ;
- la pré-expressivité chez Barba est un travail qui prépare l'acteur à son expressivité, en allant modifier sa qualité de tonicité musculaire afin de soutenir sa qualité de présence ;
- l'impulsion organique selon Grotowski relève enfin des élans internes qui poussent l'acteur à agir, propulsant une énergie du dedans vers le dehors.

Pour les besoins de notre recherche, nous ne rentrerons donc pas dans les détails de ces définitions mais nous noterons seulement que ces quatre approches sont abordées par Maria Leão comme facteurs potentiels de la présence.

spectateur jouerait ainsi avec cette capacité de métamorphoses incessantes mais également avec son rapport au poids, à la gravité. Je tiens à spécifier que je différencierai dans ce travail le phénomène de la présence de l'état de grâce auquel elle est souvent rattachée. Ce dernier est souvent considéré comme un moment ponctuel, fugitif et incontrôlable. Au contraire, la présence à laquelle je fais référence dans ce mémoire est liée à une capacité du danseur à se rendre présent du début de la pièce jusqu'à la fin de celle-ci tout en considérant qu'elle est à chaque instant recrée et remodelée au gré du moment, des spectateurs, des autres danseurs. On pourrait alors relier la présence à l'aura ou encore au charisme.

1.3.3 La présence à soi dans la littérature en danse

La présence à soi en danse est reliée à un état de conscience hautement éveillée du danseur à ses sensations, à l'état dans lequel il se trouve, à sa gestuelle, aux autres danseurs. Cet état de conscience ou de présence à soi est de plus en plus au cœur des préoccupations de la recherche sur l'interprétation en danse. Aurore Després (2000) développe de cette manière une analyse extrêmement détaillée du travail des sensations en danse contemporaine à travers, entre autres, le travail de la chorégraphe new-yorkaise Trisha Brown et de la chorégraphe française Odile Duboc. Cette capacité de conscience du sentir donne au danseur une qualité d'attention amplifiée. Il raffine alors son intention et met l'emphasis sur le processus du mouvement plutôt que sur sa finalité. Laurence Louppe (2004) nous dit alors que « le corps du danseur devient un organe tactile, dont chaque repli possède la sensibilité de la plus perceptive des phalanges ou de la plus attentive des lèvres » (p.122). De plus, on note dans les programmes de formation d'interprètes et les méthodes d'entraînement des danseurs professionnels, une utilisation croissante des méthodes d'éducation somatique. Ces méthodes comme Feldenkrais, Alexander, le Body Mind Centering ou autres ont toutes en commun l'apprentissage de la conscience du corps vivant ou soma dans son environnement. Il s'agit pour le danseur de devenir « expert de ses

sensations », pour reprendre une expression utilisée par Sylvie Fortin (2001), afin de développer ses capacités perceptives et d'aborder le mouvement de façon la plus consciente possible et la plus créative possible. La présence à soi en tant que conscience est aussi reliée à ce que les praticiens en danse appellent l'« écoute ». Jacqueline Robinson (1992) la décrit comme la capacité de « se mettre dans cet état de silence intérieur, de concentration, d'attention, pour capter et rendre visible » (p.28). De même, Dominique Dupuy (1992) mentionne l'état de réceptivité du danseur nécessaire à une écoute interne et externe. Cette écoute du danseur est écoute de son propre mouvement, de ses sensations mais aussi des autres danseurs, de la musique, des spectateurs, du lieu, des accessoires, des costumes.

1.4 Question de recherche

Nous avons pu constater précédemment l'importance et la pertinence de traiter de la présence scénique afin de donner à voir et à ressentir aux spectateurs l'œuvre chorégraphique. De cette manière, dans le contexte particulier de cette recherche, j'ai choisi de traiter notre sujet sous l'angle d'une question précise qui nous permettra de considérer un aspect particulier du travail du danseur et son effet produit sur le spectateur :

Comment la qualité de présence à soi vécue par le danseur contemporain en état de représentation participe-t-elle ou non à l'expression de sa présence sur scène telle que perçue par le spectateur ?

Pour une plus grande rigueur et précision de la recherche, cette étude portera seulement sur l'expérience de quatre danseuses contemporaines à Montréal ainsi que sur un public ciblé dans une population habitant à Montréal. Mon expérience en danse contemporaine aura certainement guidé ce choix. Mais les résultats de cette étude pourront éventuellement être applicables à d'autres styles de danse.

1.5 Méthode

Étant donné le peu d'informations existant sur le sujet dans la littérature spécialisée, une recherche qualitative d'inspiration phénoménologique est apparue la plus appropriée afin d'aborder ma question de recherche. En effet, comme le souligne justement Diane Leduc (2005) « cette méthode permet de rester en lien direct avec le caractère empiriste de la danse. Elle offre la possibilité d'examiner en profondeur et de poser un regard scientifique sur le faire » (p.15). Cependant, bien qu'étant inspirée par la phénoménologie dans la collecte de données, l'analyse de l'étude a été réalisée suivant la méthode de l'analyse par théorisation ancrée pour plusieurs raisons explicitées dans le chapitre III de ce mémoire. Ainsi, quatre interprètes en danse contemporaine de la région de Montréal, incluant moi-même, ont été amenées à partager leur expérience de scène à l'issue d'une représentation au printemps 2007. Parallèlement, un groupe de onze spectateurs choisis ont transmis leurs impressions à l'issue de ce même spectacle sur la performance des interprètes présentes sur scène. La mise en commun des résultats a permis de mettre en relation le vécu des interprètes et le vécu des spectateurs à propos de la présence scénique des danseuses en lien avec notre question de recherche. Comme je le précise précédemment, une description plus détaillée de cette méthodologie et de ces choix se trouve au chapitre III de ce mémoire.

1.6 Limites et pertinence de l'étude

Cette étude d'inspiration phénoménologique est loin de représenter une étude exhaustive d'un sujet aussi complexe que la présence scénique du danseur. Elle ne porte en effet que sur le point de vue exclusif de quatre danseuses et d'un groupe choisi de spectateurs dans la région de Montréal au printemps 2007. De plus, la collecte de données a été effectuée sur une seule représentation et sur une seule pièce chorégraphique. Les spectateurs invités connaissaient le sujet de la recherche et donc

auront certainement été davantage attentifs à la question de la présence scénique pendant le spectacle. Enfin, le cadre intime de la Piscine-théâtre aura également contribué à installer un certain rapport entre les spectateurs et les danseuses.

Cependant, le phénomène de la présence scénique a été très peu abordé jusqu'ici par la recherche et dans la littérature spécialisée. Cette étude viendra donc apporter sa contribution pour une meilleure compréhension d'un aspect fondamental du travail de l'interprétation en danse. Car, agir sur la qualité de présence scénique du danseur, ce serait peut-être agir directement sur la réceptivité de l'œuvre chorégraphique elle-même. Dominique Bagouet l'avait ainsi souligné lors d'un entretien avec Chantal Aubry en 1987 : « La qualité de présence de l'interprète devient fondamentale de la qualité de la chorégraphie : le danseur par sa présence, résonne sur la qualité de la chorégraphie, presque évidemment ». De plus, il me semble important de mettre le danseur au cœur des préoccupations de la recherche en danse, car son métier est encore peu étudié et (re)connu. Ainsi, à plus long terme, une étude sur la présence du danseur sur scène pourra également contribuer à engager d'autres recherches sur les enjeux de l'art chorégraphique en général en prenant le danseur comme point de départ réflexif sur la question : « une réflexion sur la menée de la présence permet d'élargir le territoire chorégraphique : on ne se contente pas de multiplier de nouveaux signes, on se permet d'intervenir directement sur leurs présupposés. » (Charmatz et Launay, 2003, p.35)

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Un examen de l'état de la question de recherche nous a permis de voir que le thème de la présence était relié à plusieurs champs de connaissance dont la philosophie, et plus particulièrement la phénoménologie, la spiritualité ou encore l'éducation somatique. Nous avons pu voir également que peu d'écrits en danse témoignent de la présence scénique de l'interprète en danse, le travail du danseur restant encore peu étudié de façon générale. Cependant, plusieurs théories ont attiré mon attention et ont nourri, inspiré mes recherches. Ainsi, ce présent chapitre, consacré au cadre théorique, abordera les auteurs et les concepts clés à partir desquels ma problématique s'est construite et à partir desquels les résultats de mon étude de terrain seront discutés. J'ai regroupé ces thèmes sous trois grandes catégories : la première, le corps et le rapport à autrui, la deuxième, la présence à soi chez le danseur contemporain et les spécificités de son travail pouvant éclairer le phénomène étudié et enfin la troisième, l'activité du spectateur en danse contemporaine et son rapport à la présence scénique du danseur. Il apparaît en effet important de bien saisir ces différents aspects du sujet pour comprendre toute l'étendue, la complexité et les enjeux de ma question de recherche.

2.2 Le corps et le rapport à autrui

Le choix de réaliser mon étude dans le cadre particulier de la représentation et non pas dans celui du processus de création ou de répétition m'est apparu très rapidement évident, car la présence scénique du danseur semble effective lors de sa rencontre avec le spectateur. S'il y a présence du danseur, c'est qu'il y a un spectateur pour la reconnaître, l'identifier. Laurence Louppe (2004), dans son livre *Poétique de la danse contemporaine*, nous parle de ce moment particulier de la représentation en exprimant l'importance de cette double présence danseur/spectateur :

Le « spectacle » : moment où le « travail de la danse » accède à une dimension publique, où une « œuvre » ou du moins une proposition artistique, rencontre non seulement le regard de l'autre (cela peut se produire à d'autres étapes), mais le moment où le danseur établit, de façon singulière et concertée, les conditions de cette rencontre. (p.349)

Cette rencontre que propose la danse est une rencontre des corps et de deux perceptions différentes et singulières, celle du danseur et celle du spectateur. La question de la corporéité en rapport avec autrui s'est alors imposée dans cette recherche comme base de ma réflexion. À travers l'étude des différents discours sur le corps, une notion récurrente apparaît : le corps se construit et trouve son essence dans le rapport à l'autre. *La phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty (1945) nous amène à réfléchir sur le fait que le corps est mon centre existentiel et manière d'être au monde. C'est par les sens que l'homme trouve le noyau de son existence dans le monde. Jean-Paul Sartre (1943) écrit également qu'autrui est le médiateur indispensable entre moi et moi-même. En effet, c'est par le regard d'autrui et par l'existence de celui-ci que mon existence prend forme et sens. En psychanalyse, l'image du corps se fait avant tout par le regard de l'autre et par le stade du miroir, où l'enfant découvre son image par rapport à lui mais surtout par rapport à un autre. Le « je » ne peut exister sans autrui. Le corps est donc avant tout le médium premier d'être au monde et permet ainsi de participer à une vie sociale et politique. C'est pourquoi, il est souvent question de parler d'un « corps social ». À travers ces écrits, on peut voir que le corps construit par rapport à l'autre est le médium privilégié pour entrer en contact avec l'autre et avec soi-même. Le corps de l'autre me renvoie à mon propre corps. Ainsi, le corps du danseur renverrait au corps du spectateur et vice versa. Dire « autrui » pour désigner quelqu'un, une personne quelconque, c'est définir l'autre (que soi) par rapport à soi. La danse, qui a pour objet et sujet le corps, serait donc avant tout un questionnement sur l'autre et soi-même, sur son rapport au monde dans ce qu'il a de plus intime et de plus essentiel. La danse présenterait, suivant Merleau-Ponty (1945), des « évènements inter-humains ». La

notion d'autrui est ici importante à définir. Autrui est à la fois le même que moi et un autre que moi. Il est le même que moi, donc alter ego, dans le sens que je peux me reconnaître en lui comme faisant partie d'une même « espèce », faisant partie d'un même monde et avec qui je peux communiquer. Mais cet autrui reste différent de moi car unique dans son positionnement, son histoire, son ressenti. Dans le phénomène de la présence scénique du danseur, le spectateur entrerait en contact avec un autre que lui-même par la perception visuelle puis, pourrait-on dire, par une perception mettant en jeu l'ensemble de sa sensibilité. Le spectateur pourrait recevoir l'émotion du danseur et entrer « en communion » avec celui-ci. De la même façon, le danseur ferait don de son mouvement au spectateur et ressentirait la présence de ce dernier dans son intention de lui donner à voir et à sentir les sensations, les émotions, les idées véhiculées par l'œuvre chorégraphique. Il y aurait, quelque part, dans cette rencontre de l'autre non pas un oubli de soi mais au contraire un sentiment de partage qui dépasse son propre soi. Ainsi, Yannick Butel (2000), en évoquant la qualité de présence scénique d'un comédien en théâtre, écrit : « C'est peut-être la conscience d'un être social au monde qui se disjoint du monde des réalités pour devenir précisément un être-au-monde » (p.59). De même, Dominique Dupuy écrit : « La danse atteste l'appartenance de l'homme à l'univers et à ses composantes les plus profondes » (1986, p.72). Cependant, il est important de bien comprendre que la rencontre entre le danseur et le spectateur ne se fait pas de la même manière pour l'un et pour l'autre. En effet, leur place et leur « rôle » sont bien définis dans le cadre d'une représentation traditionnelle. Pour le spectateur, la rencontre avec le danseur se fait le plus souvent par le sens de la vue qui est directement engagé dans l'activité de sa perception. Dans le moment de la rencontre, il peut être complètement attentif, à l'écoute du danseur et il recevrait le don du mouvement que celui-ci lui proposerait. Sa réaction pourra ensuite être très diverse : conquis, charmé, critique, indifférent, irrité, transporté, etc. Le danseur, quant à lui, peut rencontrer le spectateur, car s'il est sur scène, ce serait à priori pour être vu et pour « se donner » en spectacle. La question à se poser serait alors : pour qui le danseur est-il sur scène ? Dans tous les

cas, le danseur peut être attentif à la présence du public mais également attentif à sa propre présence, à ce qu'il fait, à ce qu'il donne à voir. Sa rencontre avec le spectateur se fait au niveau du ressenti en général, mais non par rapport à un sens en particulier. Par son travail physique d'abord puis par sa conscience, son attention et le raffinement de sa perception, il chercherait à atteindre en permanence cet idéal d'équilibre entre sa présence à lui-même et son rapport avec le public, sa présence scénique. Nous allons donc à présent exposer plus spécifiquement ce travail du danseur dans le cadre de la représentation et chercher à mieux comprendre le phénomène de présence à soi qui le sous-tend.

2.2 La présence à soi chez le danseur contemporain

2.2.1 Les éléments fondateurs de l'activité du danseur contemporain sur scène

Le danseur travaille des années au cours de sa formation puis tout au long de sa carrière professionnelle pour obtenir l'habileté nécessaire à maîtriser son corps et à réaliser les mouvements demandés par le travail chorégraphique. Andrée Martin (2007) précise que le corps du danseur est avant tout un corps entraîné :

La tâche du danseur est exigeante. Pousser, forcer, résister, allonger, étirer, délier, assouplir, relâcher, tenir, soulever, repousser, sauter, glisser, effleurer, ressaisir. Cent fois sur le métier remettre l'ouvrage du corps. « Le danseur visite tout, écrit Benoît Lesage, il passe plusieurs heures par jour à redéfinir chaque élément de son corps, à l'intégrer (1998, p.62) » (?).

Le corps du danseur est un corps en action. Il accomplit un travail psychomoteur engageant l'ensemble du corps. Il s'agira donc ici de faire un bref aperçu de quelques aspects possibles de ce travail que le danseur effectue en permanence. Afin de réaliser cet examen de la pratique du danseur, je me suis appuyée sur deux documents : un document de travail du centre hospitalier universitaire de Paris Jussieu sur les pratiques psychomotrices et la conscience corporelle (2006) et le cahier de pédagogie du Centre National de la danse en France *Les acquisitions techniques en danse*

contemporaine (1999). J'ai utilisé le premier afin d'instaurer mes catégories et j'ai utilisé le deuxième afin d'apporter quelques renseignements spécifiques pour chacune de celles-ci. Ces deux documents m'ont ainsi permis d'obtenir une vue d'ensemble extrêmement synthétique du travail du danseur. Il est bien évident que cette description n'est qu'un survol de thèmes qu'il faudrait davantage définir et approfondir. Cependant, ne s'agissant pas du centre de mon sujet d'étude, cette description partielle se voulait être présente à titre purement indicatif. Cette partie pourra cependant nous aider à mieux considérer la question de la présence à soi. Car, en effet, à quoi le danseur peut-il être présent ?

a) Le tonus

Tout d'abord, le danseur doit pouvoir saisir le contraste tension/relâchement de son tonus musculaire afin de jouer avec des nuances et des variations de différents états. On peut parler de relaxation, de contraction extrême, de qualités du mouvement, du lien entre ce tonus et l'état intérieur du danseur, de son organisation tonique personnelle et de son ajustement.

b) Le poids

L'expérience du poids est reliée à l'expérience de la gravité (aspect tonique - rapport aux appuis). Le danseur module sa posture entre force de gravité et dynamique de redressement, d'ouverture. De plus, le danseur doit être capable de jouer avec différentes qualités de relation au sol, entre un abandon total et une forte résistance en fonction de ses points d'appuis, c'est-à-dire de ses points de contact avec le sol. Tout mouvement est en fait un déséquilibre, et son élaboration dépend des stratégies mises en place pour contrer ce déséquilibre. Le danseur travaille donc à maîtriser son organisation gravitaire, son rapport aux points d'appuis, ses transferts de poids, son déséquilibre et sa stabilité.

c) L'espace

Lorsque l'on évoque l'espace en danse, il est question à la fois de l'espace extérieur et de l'espace intérieur du danseur. Celui-ci joue avec formes, volumes (volumes internes et externes), directions, orientations (dimensions haut/bas, avant/arrière, droite/gauche - latéralité), niveaux et utilisation du regard. On peut également penser à ses espaces sensoriels et à son enveloppe corporelle.

d) Le temps

Le temps est le plus souvent relié au rythme, à la musique, à la pulsation, à la durée et au phrasé du mouvement. Ce temps peut être également perçu par l'alternance respiratoire et les rythmes internes du danseur.

e) Le schéma corporel

Le schéma corporel est relié à l'organisation posturale, c'est-à-dire la spatialisation du corps et les rapports articulaires par exemple. Le danseur perçoit la structuration centre/périphérie et profondeur/surface. Il acquiert une organisation fonctionnelle « sensée » du corps et une hétérogénéité de l'investissement des différentes parties du corps. Il est capable de créer des liens entre représentation, perception, sensation et dimensions affectives. Gallagher et Cole le décrivent ainsi : « *A body schema involves a system of motor capacities, abilities, and habits that enable movement and the maintenance of posture* » (1995, p.2).

f) Le mouvement et la coordination

Le danseur apprend à utiliser l'ensemble de son corps de façon fine et précise. Il apprend à mobiliser la colonne vertébrale, le buste, le bassin et la tête. Il travaille également à la mobilité et à l'amplitude dans le travail des jambes et dans le travail des bras. Il apprend à maîtriser les tours, les sauts, les déplacements, à discriminer les différents points d'initiation du mouvement et à coordonner ses

mouvements les uns avec les autres. La coordination est la combinaison des contractions musculaires en vue de réaliser adéquatement un mouvement. Elle peut comprendre tout le corps en action, elle peut être plus spécifique à certaines parties du corps. Il faut comprendre que la coordination est étroitement liée avec une autre composante : la dissociation. La dissociation est la capacité de contracter un groupe musculaire ou de mettre en action une partie du corps, isolément, en laissant le reste de l'ensemble immobile. La coordination est également un jeu entre stabilité et mobilité.

À la lumière de ces différents points observés très rapidement, le travail du danseur apparaît déjà complexe et extrêmement raffiné. Cependant, Nathalie Schulmann (2003) évoque le fait qu'une très grande maîtrise et un corps extrêmement entraîné pourraient devenir des obstacles à l'avènement de la présence scénique, entre artifice et vérité :

La présence recherchée encoure, à tous moments, les dangers de l'artificiel. Pour le danseur, elle représente une véritable épreuve : l'instant de vérité. Il existe une ambiguïté entre l'aspect « naturel » d'une présence incarnée et le corps entraîné du danseur-interprète. L'habileté, la maîtrise, le contrôle deviennent ses faiblesses, dès que le danseur peut confondre son entraînement et ses savoirs-faire avec sa propre incarnation. L'artifice de la présence n'est pas une construction artificielle, c'est « l'artifice qui atteint un point d'équivoque où l'on ne sait plus si c'est vrai ou pas, où on commence à apercevoir le visage de la vérité » Hideyuki Yano. Le danseur doit rester le sujet de la danse. (p.65)

Il semblerait que le danseur devrait alors chercher un équilibre entre son savoir-faire pratique et son expressivité afin de faire émerger sa présence scénique. Michèle Fevre (1995) mentionne dans son livre *Danse contemporaine et théâtralité* l'opposition qui a pu être faite entre une danse de mouvements telle que conçue avec l'émergence de la danse post-moderne et une danse plus expressive, recherchant en premier lieu le sens, la signification du geste. Elle cite Cunningham qui dit : « Je n'ai

jamais cru à tout ce qui s'est dit de la « signification » de la musique, ou de la « signification » de la danse, à « l'expression », à « l'émotion » [...]. [J'ai] toujours pensé que la danse existait par elle-même, et qu'elle devait se tenir, à proprement parlé sur ses deux jambes » (1980, pp.170-171). Pour Michèle Febvre (1995), le retour à l'expressivité se fait donc avec la danse-théâtre, l'expressivité étant liée à des « conduites narratives ou symboliques », à un « retour du sens et de la représentation ». Par ailleurs, aujourd'hui avec la multiplication des pratiques chorégraphiques, l'interprète semble devoir naviguer dans ces deux pôles de son art et trouver un équilibre entre l'aspect technique et formel de la danse et son expressivité. Il est alors souvent question dans la littérature spécialisée, de l'importance du travail de la conscience, des sensations et de l'attention, pour que le danseur à la fois ouvre ses possibles physiques et expressifs, et à la fois reste connecté avec lui-même. Nous allons donc à présent cerner plus précisément ce thème de la présence à soi chez le danseur contemporain.

2.2.2 La conscience

La présence à soi que je tente de définir dans mon travail de maîtrise est étroitement liée à un certain état de conscience. Celle-ci est définie comme étant la faculté mentale de percevoir les phénomènes, sa propre existence ou ses états émotionnels. Ainsi, la conscience, en tant que phénomène psychique, est liée à la perception et à nos constructions mentales. Cependant, on peut distinguer deux types de conscience. Dans un premier temps il est question de la conscience du monde qui est en relation avec la perception du monde extérieur, aussi appelée extéroception, dans l'environnement et dans la société. En danse, on parlerait alors de la conscience que le danseur a de la scène, du décor, des costumes, des lumières, des autres danseurs, des spectateurs. Et d'autre part il est question de la conscience de soi et de ce qui se passe dans l'esprit d'un individu : perceptions internes, aspects de sa personnalité et de ses actes. Le danseur peut alors percevoir ses sensations internes,

ses émotions, son énergie interne, etc. La présence à soi réunirait ces deux formes de conscience, permettant au danseur de créer une réelle connexion entre son intérieur et l'extérieur. En danse, on peut également retrouver ce qu'on appelle la « conscience corporelle ». Celle-ci est la capacité d'écoute de soi-même en relation avec l'environnement, en ce qui concerne la possibilité de sentir nos propres mouvements. On parle alors de proprioception, qui désigne la capacité de sentir l'état de tension des muscles, la pression, la position, le mouvement dans les articulations, l'équilibre, la direction, la vitesse du mouvement. Ces informations nous sont fournies par le système nerveux qui utilise des capteurs situés dans le corps tout entier.

Jacqueline Robinson, danseuse, chorégraphe, pédagogue, historienne de la danse et figure marquante de l'émergence de la danse moderne en France, nous dit que la conscience est la première condition pour « écouter ». Les praticiens en danse mentionnent en effet très souvent cette faculté d'écoute qui implique concentration, disponibilité, état de conscience et attention. Cette notion permet au danseur de se mettre en relation avec son intérieur et avec l'environnement extérieur. Jacqueline Robinson (1992) écrit : « Être conscient, voilà une première condition pour écouter. Consentir à se mettre dans un état de silence intérieur, de concentration, d'attention, pour capter et rendre visible, ou sonore » (p.28). Cette conscience permet de ne jamais tomber dans l'automatisme, dans le faire sans ressentir mais au contraire d'être en permanence aux aguets de ses actions, de son ressenti. Pour elle, cette conscience n'est pas de l'ordre de la pensée mentale, elle est plutôt de l'ordre de la sensation, du corps. Elle est à un autre niveau. La dichotomie corps/esprit semble être révolue ici. La conscience est plutôt le résultat d'une appréhension du monde dans l'ensemble de notre corporéité et de notre être. Cette conscience corporelle ou conscience sensible est reliée à notre capacité d'écoute, pas seulement auditive, mais aussi une écoute de tous les sens. Jacqueline Robinson rajoute d'ailleurs que cette conscience est accompagnée d'un silence intérieur, c'est-à-dire d'une activité mentale vidée de tout superflu, de toute pensée parasite. De la même manière, Yvonne Ténenbaum

(2002) nous explique que la danseuse butô Carlotta Ikeda doit faire le vide dans son esprit afin d'être complètement disponible sur scène :

Le mental se vide, le flux des pensées intérieures s'interrompt, les défenses et résistances qui rattachent à l'univers quotidien cèdent et l'on se retrouve prêt, encore une fois, à habiter un autre univers, simplement par cet état différent du corps, donc sans le secours de la volonté, de l'imagination ni d'aucun stimulant extérieur. (p.207)

On peut noter ici que cette conscience permet de ne pas être dans un état volontaire, mais plutôt dans un état de lâcher-prise, d'abandon dans le temps présent. Il s'agirait ainsi pour le danseur d'être à la fois en conscience et à la fois ouvert et disponible mais sans la volonté du mental. Dans ce sens, Edith Viarmé (2003) indique que le jeu entre la conscience et la présence doit être finement orchestré afin que la première ne vienne pas anéantir la deuxième :

Quel est alors le rôle de la conscience dans le phénomène de la présence? Elle est d'un autre ordre, qui est un degré de plus dans la perception immédiate puisqu'elle suppose un travail secondaire de réflexion sur soi et sur la relation, c'est donc une présence à la présence à soi et à l'autre. Le paradoxe implique qu'elle ne soit pas trop préalable : si je pense trop ma présence je suis en état de fermeture momentanée à l'autre, ma présence devient comme un objet d'analyse posé devant moi, je suis en relation avec une distance, mais pas en continuité vers l'autre. Trop de conscience tue la présence. De la même façon qu'une émotion peut noyer la présence, une conscience trop mentale qui ne se limiterait pas à la simple perception abolit la présence sur laquelle elle s'exerce. (p.4)

Elle rajoute cependant que dans ce paradoxe, la présence à soi est essentielle pour la présence à l'autre. Il s'agit encore une fois de trouver le bon équilibre : « Cependant j'ajouterai un second paradoxe c'est qu'au détour de la relation, celui qui est là pour l'autre doit constamment être dans une perception de ses propres réactions corporelles et affectives» (p.4). Nathalie Schulmann (2003) évoque ce même paradoxe entre conscience et présence :

« L'homme est un roseau pensant, mais ses plus grandes œuvres se font quand il ne pense ni ne calcule; il nous faut redevenir comme des enfants par de longues années d'entraînement à l'art de l'oubli de soi. » Daisetz T.

Suzuki. Raviver la nécessité intérieure des actes moteurs donne à la présence du danseur sur scène sa dimension poétique. Les automatismes acquis par la technique risquent de donner un aspect mécanique à l'expressivité du sujet. La capacité de rejouer avec le mouvement, comme pour la première fois, ce retour à l'enfance restitue le cheminement biologique, l'ancrage organique de notre identité. (p.73)

Ainsi, on peut noter une double compréhension dans l'approche de la conscience dans le phénomène de la présence à soi en danse. Le danseur doit en effet faire le vide mentalement, trouver un abandon dans le mouvement, et en même temps il doit être dans une écoute extrêmement fine de ce qui l'entoure et de ses sensations. Il doit trouver une « nécessité intérieure ». Cette expression, empruntée à Kandinski (1979), fait référence au fait que l'œuvre d'art doit naître de la nécessité intérieure de l'artiste, de sa subjectivité et non d'un désir de reproduire ce qu'il y a d'extérieur à lui. Cette nécessité intérieure se réalise de façon mystérieuse, énigmatique et mystique, puisqu'elle devient un sujet indépendant animé d'un souffle spirituel par l'œuvre d'art. De la même façon, le danseur chercherait, non pas à reproduire une forme extérieure à lui, mais plutôt à écouter ses sensations pour en faire jaillir le mouvement. On peut alors parler également du principe d'authenticité qui revient fréquemment lorsqu'il est question de présence à soi et de présence scénique. *Le petit Robert* (2006) définit ainsi ce concept: « Qui exprime une vérité profonde de l'individu et non des habitudes superficielles, des conventions ». De plus, l'étymologie du mot authentique nous indique une qualité intrinsèque telle qu'elle confère autorité aux personnes et aux objets qui la possèdent. Diane Leduc (2005), qui a réalisé une thèse de nature phénoménologique portant sur les états d'authenticité dans l'acte d'interprétation en danse contemporaine, affirme sa conviction à ce sujet :

Chaque interprète prend la matière chorégraphique comme il le veut, qu'il danse « comme il se représente » (Rouquet, 1991, p.6), qu'il façonne lui-même, en solitaire, sa propre démarche, son vécu d'interprète au service de la danse. En somme qu'il s'engage et s'investisse entièrement et librement dans son art. (p.11)

Cependant elle indique de faire attention aux lieux communs qui entourent le concept d'authenticité :

L'authenticité est, elle aussi, victime de la postérité – son usage courant n'ayant retenu que quelques significations superficielles comme l'authenticité c'est être vrai, sincère, spontané; l'authenticité c'est retourner à la racine des choses, c'est l'ancien (Jourde, 2001); l'authenticité se rapproche du singulier, de l'originalité. (p.11)

La question reste donc entière : la conscience et la présence à soi permettraient-elles au danseur de donner à voir au spectateur une danse et un être « authentiques » en faisant jaillir le mouvement de ses impulsions intérieures et de l'écoute de ses sensations ? C'est pourquoi, nous allons à présent observer de plus près ce travail des sensations en danse contemporaine, complémentaire du travail de la conscience, dont Aurore Després (2002), praticienne et chercheuse française, a fait une recherche très significative. Cette étude pourra certainement nous éclairer sur le sujet de la présence à soi chez le danseur contemporain.

2.2.3 Les sensations

Par le terme “sensations” Aurore Després entend les cinq sens habituellement décrits (la vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat). Mais elle décrit également le sens kinesthésique qui est propre au mouvement comme nous avons pu le voir un peu plus haut avec l'activité du spectateur et la conscience. Pour le danseur, être à l'écoute de ses sensations signifierait être à l'écoute des changements, des impulsions, des métamorphoses infinies qui sous-tendent le mouvement. Apprendre à différencier ses sensations, à être à leur écoute permet au danseur de développer le raffinement nécessaire à l'évolution du mouvement. Aurore Després (2000) écrit :

La logique du processus déconstruit complètement la logique de l'action associée au schéma sensori-moteur : au lieu de séparer la sensation du mouvement et de les colmater ensuite par l'effort d'une volonté tendue vers un but, ce dans un enchaînement linéaire, la logique du processus fait de la sensation, un mouvement et du mouvement, une sensation, les relie non par

ajout d'une volonté de faire mais affirme, d'emblée, leurs liens inextricables.
(p.271)

Ainsi dans cette logique du processus, la sensation est partie intégrante du mouvement et inversement. Pour qu'un mouvement authentique ait lieu, il s'agirait pour le danseur d'avoir accès à l'écoute fine de ses sensations, soit pour aller trouver l'impulsion nécessaire au pré-mouvement dont parle Hubert Godard (1995), soit pour permettre au mouvement de voyager de façon fluide et logique dans tout le corps en harmonie avec son ressenti.

Aurore Després ramène cette capacité de sentir à la notion du processus. Elle évoque le devenir-avec développé par Deleuze et Guattari (1991). Il s'agit alors pour le danseur de sentir le mouvement pour se transformer avec lui, évoluer avec lui : « le geste aïsthétique apparaît dans une logique de "l'avec", du "suivre", de "l'accompagner", du devenir-avec. Or, être avec, c'est sentir, l'être-avec passe par la sensation, par la sensation du processus [...] par la sensation du mouvement. » (Després, 2000, p.543)

Aurore Després reprend également une autre notion de Deleuze et Guattari : la logique du Pli. Entre la sensation et le mouvement il n'y a pas d'écart ou de séparation. Au contraire cela fait un pli :

Dans la logique aïsthétique où il n'y a plus d'écart, le mouvement comme la perception retrouve une extrême fluidité et se déploie selon une logique processuelle c'est-à-dire avec « ce qui advient ». Entre la sensation et le mouvement, il y a un pli, il n'y a plus de trou. Le pli ne suppose aucun écart et, en même temps, exprime cette possibilité de la différenciation possible entre deux parties qui restent en même temps connectées. [...] Comme texture, il donne la pluri-dimensionnalité de la matière et sa mouvance. (2000, p.310)

La sensation permettrait d'ouvrir le mouvement à une multitude de possibilités. Le danseur présent serait à l'écoute de cette ouverture et de cette adaptation permanente. Le travail des sensations ou de la perception favorise une connexion de soi à soi qui permet d'être présent à ce que l'on fait et ainsi d'être présent à l'autre. Merleau-Ponty

(1964) écrivait dans *Le visible et l'invisible* : « la pulpe même du sensible, son indéfinissable, n'est pas autre chose que l'union en lui du "dedans" et du "dehors", le contact en épaisseur de soi à soi » (p.321). Ainsi, en étant en contact avec lui-même, le danseur créerait la possibilité d'entrer en contact avec autrui dans cette relation dedans/dehors. Le danseur présent à ses sensations serait aussi présent à ce qui l'entoure, au monde extérieur car « nous ne pouvons considérer le phénomène sensible sans le rapporter à des modes de relation d'un être-au-monde qui s'y oriente, qui l'éprouve et s'éprouve dans son existence corporelle [...] chaque sens a une façon de relier le "je au monde" » (Després, 2000, p.451). Or, qu'est-ce que la présence scénique sinon une capacité à aller rejoindre l'autre, de créer un lien puissant entre soi et le spectateur ? Travailler sur ses sensations serait un moyen pour clarifier sa relation au monde et ce que l'on veut communiquer, transmettre. Finalement, en travaillant sur le raffinement de ses sensations, le danseur atteindrait une précision, une clarté dans son mouvement, pouvant rendre jusqu'à l'invisible visible :

La précision perceptive est telle parce qu'elle se fait en fonction d'une préciosité de l'espace, du temps, du corps. Tout devient extrêmement précis, car extrêmement précieux. Le monde, le corps deviennent de cristaux...fragiles mais en même temps susceptibles, nous le verrons, de faire plier les matériaux les plus durs. (Després, 2000, p.314)

Cette écoute de soi, de ses sensations est particulièrement développée dans la technique de contact improvisation et surtout dans les méthodes d'éducation somatique. De plus, le travail des sensations est le plus souvent rattaché au concept de l'attentionnalité à soi et au mouvement. C'est ce qu'a développé également Maria Leão (2002) dans son travail de doctorat en Esthétique, Sciences et Technologie des arts à l'Université de Paris VIII: *La présence totale au mouvement*, en s'appuyant sur les théories de grands réformateurs de l'art performatif (Grotowski, Barba et Godard), ainsi que sur le travail de Danis Bois. Maria Leão est danseuse et professeure à l'Université Moderne de Lisbonne, où elle est d'ailleurs la collaboratrice de Danis Bois dans le département « art et thérapie du mouvement ».

2.2.4 L'attention ou la qualité perceptive du danseur

Pour Maria Leão, la sensation doit être accompagnée d'une conscience perceptive accrue: « La qualité d'attention grâce à laquelle on est présent à la totalité de soi engagé dans le mouvement, et absent de tout ce qui n'est pas mouvement, Danis Bois la nomme *paroxysme perceptif*. » (2002, p.237). C'est le phénomène perceptif qui va permettre d'organiser de façon cohérente l'ensemble des sensations, ce que l'on appelle une perception plurimodale et transmodale, car la perception doit gérer plusieurs sens à la fois. Mais il ne s'agit pas d'une conscience uniquement cérébrale comme nous l'avons vu précédemment. Maria Leão utilise le terme de cinesthésie qui est une conscience élargie à l'ensemble du corps. Maria Leão reconnaît d'ailleurs que certains phénomènes de perception restent à l'état inconscient. Ceux-ci ne sont seulement pas intégrés dans l'attention du danseur. La perception et le mouvement conscient sont ainsi un véritable travail, un véritable apprentissage que le « performer » doit entreprendre pour développer sa présence. Dans la méthode Danis Bois, méthode d'éducation somatique sur laquelle Maria Leão s'appuie, cette conscience perceptive est au cœur de l'apprentissage et est complètement liée à la notion de présence :

La qualité de l'attention du sujet percevant est prise en compte de façon prioritaire, permettant le passage d'une perception usuelle passive à une perception extraquotidienne active. En dernière instance, l'acte de percevoir semble devenir le fait d'une présence corporéisée qui se capte elle-même en tant que présence. Une présence lucide lors de son immersion dans l'organicité et de son dévoilement dans un acte. (2002, p.212-213)

Elle cite par la suite Grotowski : « D'une ligne verticale tendue entre l'organicité et l'*awareness*, cela veut dire la conscience qui n'est pas liée au langage mais à la présence » (p.213). Cette conscience perceptive doit venir avant même que le mouvement ne s'effectue. Il est intéressant d'ailleurs de voir que la définition de la perception d'Alain Berthoz (1997) est « la simulation d'une action sur l'objet ou

l'environnement visé, grâce à l'émulation des relations de corps et du monde dans le cerveau. Percevoir c'est déjà en quelque sorte engager le processus de décision dans une direction ou dans une autre » (p.15). Danis Bois met au cœur de son analyse la perception comme principe fondateur du mouvement, tout en sachant que c'est de la perception du sensible dont il est question : « une perception résolument orientée vers les phénomènes objectifs et subjectifs contenus dans le mouvement » (Leão, 2002, p.225). Maria Leão explique que :

Le principe fondateur de sa méthode est bien l'acte de percevoir la kinesthèse, un acte qui sollicite la saisie immédiate du sens du mouvement en amont du geste exprimé et qui, ce faisant, transcende la problématique générée par le fait que l'invisible soit invisible. C'est dans cet acte perceptif qui dépasse l'invisibilité pour pénétrer dans ce qui est à venir, accessible dans l'actualité totale d'un tissu, que l'on découvre le prémouvement. (p.225)

Tout comme avec la sensation, cette qualité perceptive mettrait le danseur dans une véritable relation au monde et aux autres. La perception du sensible inclut le dedans et le dehors. La conscience perceptive permettrait une adéquation entre le sentir et l'agir. Cette présence à soi devient un phénomène qui est l'expression de la réalité du monde. C'est une conscience corporéisée dont il est question ici, une conscience en lien avec une « attentionnalité » au mouvement et au sensible. D'autre part, cette conscience et cette attention extrêmement en éveil font partie des caractéristiques de ce que Mihaly Csikszentmihalyi (2004), figure de proue du courant de la psychologie positive du XX^{ème} siècle, définit comme l'état de « Flow » ou de l'« expérience optimale » et que Margaret O'Shea (2004) rapproche de l'expérience vécue par le danseur d'un moment de forte présence scénique.

2.2.5 L'expérience optimale : le « Flow »

Après avoir enseigné à l'Université de Chicago pendant trente ans et dirigé son département de psychologie, Mihaly Csikszentmihalyi est aujourd'hui professeur au

Claremont College, en Californie. Durant ses recherches doctorales sur les artistes peintres du milieu des années soixante, il s'aperçut que, pendant que les artistes peignaient, ils étaient totalement immergés dans leur travail et qu'ils aimaient cela passionnément. Cependant, dès que la toile était terminée, les peintres se désintéressaient de leur oeuvre. Il chercha donc à mieux comprendre, à travers toutes ses recherches, les caractéristiques de cette expérience de bonheur et de bien-être intense vécue au moment de la création. Pour mettre à l'épreuve son modèle théorique, il a réalisé une étude sur un très grand nombre de personnes venant de pays et de conditions de vie très différentes. Chaque participant à l'étude devait, lorsqu'une alarme sonnait à différents moments de la journée, noter ses pensées, ses émotions, et estimer son niveau de bonheur de zéro à dix. Mihaly Csikszentmihalyi a alors pu observer que ces moments d'expérience optimale lui étaient rapportés essentiellement dans les mêmes termes. Le « Flow » pourrait être décrit comme cet état mental dans lequel nous nous trouvons lorsque nous sommes absorbés par une tâche de telle façon que nous ne sentons plus le temps passer et que nous sommes envahis par une intense satisfaction. L'auteur insiste sur la notion d'interaction avec l'environnement et sur l'attention, la concentration, l'état évoqué dans la théorie de l'expérience optimale étant à l'extrême opposé de l'entropie (le désordre psychologique). Les principales caractéristiques de l'état de « Flow » pourraient se décliner dans les points suivants :

1. la tâche entreprise est réalisable mais constitue un défi et exige une aptitude particulière;
2. l'individu se concentre sur ce qu'il fait;
3. la cible est claire;
4. l'activité en cours fournit une rétroaction immédiate;
5. l'engagement de l'individu est profond et fait disparaître toute distraction;
6. la personne exerce le contrôle sur ses actions;
7. la préoccupation de soi disparaît, mais, paradoxalement, le sens du soi est renforcé à la suite de l'expérience optimale;
8. la perception de la durée est altérée. (Csikszentmihalyi, 2004, p.59)

Dans l'expérience optimale en danse, l'interprète serait donc totalement immergé dans son activité, dans son mouvement, avec un sentiment d'accomplissement de soi en rapport avec son environnement et sa tâche à effectuer. La présence à soi du danseur serait en harmonie avec ses attentes, ses capacités et avec les exigences du chorégraphe. Mais à partir de cela, une question reste entière : Qu'est-ce que le spectateur peut percevoir de cette expérience optimale vécue par le danseur? Que peut-il percevoir de cette présence à soi que le danseur se donne par le travail de sa conscience et de son attention et par le raffinement de ses sensations? À présent que nous avons pu observer les différentes modalités de l'activité de l'interprète en danse, il semble important de considérer maintenant le deuxième pôle essentiel à notre étude : le spectateur.

2.3 Le spectateur en danse contemporaine et la présence scénique

2.3.1 L'acte de perception du spectateur en danse contemporaine

L'approche du spectateur face à l'œuvre d'art en général met en avant un appel des sens, l'acte sensoriel, c'est-à-dire voir, entendre, sentir, goûter, toucher. En danse nous rajouterions également un sixième sens : le sens kinesthésique, c'est-à-dire le sens que nous avons du mouvement et le sens qui nous permet de pouvoir nous situer dans l'espace corporellement. D'autre part, cet appel des sens est souvent accompagné de la volonté d'attention face à l'œuvre qui permet d'amener à une réflexion sur l'objet perçu. D'après Hubert Godard (1995), il existerait deux moyens de perception du spectateur en danse ou, pourrait-on dire, deux portes d'entrée : le fond et la forme. Le spectateur peut être touché dans un premier temps par le mouvement même, par le sensible, ou bien d'abord observer l'œuvre chorégraphique de façon plus interprétative pour ensuite être touché par le mouvement et son énergie :

Chez Trisha Brown, cette stimulation opérerait d'abord sur le sensible kinesthésique (non encore) interprété pour émerger ensuite comme perception consciente. Chez Cunningham, ce serait d'abord une interprétation perceptive (construction/déconstruction) qui travaille la matière observée et qui touche ensuite le sensible kinesthésique du spectateur. (p.228)

D'autre part, pour Hubert Godard, le spectateur perçoit le mouvement en fonction de son histoire personnelle, de son vécu, de son état présent lors de la représentation, de son appartenance à un groupe social et culturel :

Chaque individu, chaque groupe social, dans une résonance avec son environnement, crée et subit ses mythologies du corps en mouvement, qui façonnent ensuite les grilles fluctuantes, conscientes ou non conscientes, en tous cas actives, de la perception. (p.224)

De la même façon d'ailleurs le danseur organise sa posture et son rapport à la gravité en fonction de sa culture, de son histoire personnelle et de sa manière de ressentir une situation. Ces facteurs sont non conscients, tout comme ils le sont chez le spectateur. Ainsi, Hubert Godard parle entre autres d'« un danseur unique pour un spectateur unique » (p.143). L'acte de perception est absolument subjectif et laisse place à l'imaginaire et au vécu intérieur de chacun.

2.3.2 L'empathie kinesthésique

Par ailleurs, le spectateur, lors d'une représentation de danse, peut être passif et ne pas ressentir les vibrations du mouvement donné à voir par le danseur. Cependant, il peut aussi être extrêmement actif, physiquement et émotionnellement. Alain Berthoz (1997) écrit à ce sujet que la perception est « une simulation interne de l'action » car elle fait appel aux neurones miroirs du cerveau. Ces neurones présentent une activité à la fois lorsqu'un individu exécute une action et lorsqu'il observe un autre individu exécuter cette même action, d'où le terme *miroir*. Les neurones miroirs s'activent donc lorsque nous voyons se réaliser la même action que celle pour laquelle ils sont impliqués quand nous la faisons réellement. Lorsque le

spectateur perçoit l'action, il la simulerait intérieurement et pourrait alors en comprendre la dynamique de façon corporelle. De la même façon, Laurence Louppe nous dit que lors de la représentation : « Le mouvement dansé marquera son trait dans le corps qui l'enfante comme dans le corps qui l'accueille ou qui le perçoit » (2004, p.24). Le spectateur de danse, même s'il ne bouge pas de façon visible, ressentirait l'émergence du geste dans son propre corps et saisirait les sensations qui en découlent. Cette notion de transfert du mouvement d'un corps à l'autre pourrait être appelée plus spécifiquement l'empathie kinesthésique. Le mot « empathie » apparaît dans la langue française au début du XX^{ème} siècle et provient du terme allemand «Einfühlung » énoncé quelques années plus tôt et utilisé à l'origine pour caractériser une forme d'expérience esthétique dans laquelle le sujet se projette en imagination dans une oeuvre d'art. Theodore Lipps développa par la suite cette théorie esthétique en étendant l'usage du terme au domaine des relations interpersonnelles. Par empathie, on désigne aujourd'hui la capacité que nous avons de nous mettre à la place d'autrui afin de comprendre ce qu'il éprouve. Alain Berthoz (2004) écrit ainsi à propos de l'empathie :

Pour comprendre autrui (c'est-à-dire avoir de l'empathie) il faut faire plus que le percevoir et éprouver ses sentiments (différence entre sympathie et empathie, cf. G. Jorland dans « L'empathie », O. Jacob 2004). Il faut avoir une conscience de soi cohérente, intentionnelle, flexible, et surtout remodelable en fonction de l'action. Il faut *construire un corps propre et le percevoir*. Mais, il faut être capable de changer de point de vue. La « conscience de soi » est d'abord une conscience du « corps en acte ». Le corps doit donc être non seulement perçu, mais vécu et conçu. Par conséquent, il faut construire une théorie projective de l'interaction entre soi et autrui. (p.1)

Cette notion m'apparaît donc très importante dans le contexte de cette étude qui tente de trouver ce qui se lie entre le danseur et le spectateur lors du phénomène de la présence. Le spectateur serait inexplicablement attiré par un interprète, saisissant son énergie dans son propre corps.

Afin de mieux comprendre ce phénomène d'empathie kinesthésique, voici ce que Rudolf Laban écrit entre autres :

Qu'est-ce que c'est maintenant que la perception du mouvement si ce n'est pas la vue d'un corps bougeant ou l'impression encore plus immédiate d'être poussé, bousculé, terrassé, jeté, tourné par quelqu'un ou quelque chose qui nous touche de près? (date inconnue, p.23)

On peut lire ici le fait qu'en percevant le mouvement le spectateur lui-même devient être dansant, touché par le mouvement, l'énergie du danseur. Il y aurait dans cet échange d'énergie un vrai partage du mouvement et des sensations. Par ailleurs, Dominique Dupuy en parlant du danseur évoque également ceci : « Vivant accord entre terre et ciel, matériel et immatériel, bas et haut, obscur et visible, dicible et indicible, le danseur est transporté comme il transporte celui qui le regarde. » (1986, p.74). Il y a dans cet extrait le principe du « transport » du spectateur par le danseur et du danseur lui-même. Hubert Godard en utilisant également ce même terme nous éclaire à ce sujet :

Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre [...] Quand, par le transport le regard est moins contraint par la pondéralité, il voyage différemment. C'est ce qu'on peut nommer l'empathie kinesthésique ou la contagion gravitaire. (1995, p.227)

L'empathie kinesthésique serait alors reliée à la notion de poids et synonyme de « contagion gravitaire ». Le poids est ce qui nous rattache au sol par le principe de la gravité. Notre posture et tous nos mouvements sont réalisés en fonction de notre rapport avec cette force. Ainsi, Hubert Godard (1995) explicite bien que c'est par ce rapport à la gravité que se fait l'expressivité du geste. Le corps, avant de bouger, va s'organiser autour de la gravité pour établir un certain équilibre. C'est ce qu'il appelle le « pré-mouvement ». Avant de faire un mouvement la posture et le pré-mouvement vont établir une certaine tension musculaire que l'on retrouvera dans le geste. Tout

comme il évoque le pré-mouvement, Hubert Godard indique alors qu'il y a aussi une pré-perception chez le spectateur : « Comme la pesanteur organise l'avant du mouvement, elle organise aussi l'avant de la perception du monde extérieur. » (p.227). Lors d'un spectacle chorégraphique le spectateur oublie la conscience de son poids et fait un transfert sur le poids du danseur. Il devient lui même acteur de sa perception : « ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu l'interprétation de ce que je vois. » (p.227).

2.3.3 Dire la présence

Enfin, lorsqu'il est question pour le spectateur d'exprimer ce qu'est pour lui la présence scénique du danseur, il semble souvent difficile pour lui de trouver les mots justes qui relatent réellement son ressenti et le vécu de ses sensations. Sophie Lucet (2001) a écrit, à propos de la transmission de la présence au théâtre, un texte qui pourrait nous éclairer sur ce fait en danse: comment parler de la présence et comment amener l'acteur à trouver sa présence. Pour elle, les figures de style littéraires et poétiques permettraient de décrire l'expérience de la présence : « Les images métaphoriques, les alliances de termes où les paraboles deviennent alors autant de manifestations concrètes de la présence dans le domaine du langage. » (2001, p.89). Elle décrit plus précisément trois figures de style qui seraient plus particulièrement en affinité avec le phénomène de la présence : la métaphore, l'oxymore et la parabole.

La métaphore est une figure qui consiste à désigner un objet ou une idée par un mot qui convient pour un autre objet ou une autre idée liés aux précédents par une analogie.

Désignées comme des indices de la présence, les métaphores suppléent donc aux manquements du langage prosaïque à dire le corps, mais aussi l'espace [...] À la dilatation de l'espace par la présence, correspond finalement la dilatation du sens par la métaphore. (2001, p.91)

Exemple : « Mais comme nous ne pouvons aller à l'infini, ni dans le rêve ni dans la veille, elle, pareillement, redevient toujours elle-même : cesse d'être flocon, oiseau, idée » (Valéry, 1951, p.16)

L'oxymore consiste à placer l'un à côté de l'autre deux mots opposés.

Souvent qualifiée par son contraire, c'est-à-dire la distance, l'absence ou l'immobilité, la présence se manifeste par une tension du corps que l'alliance des termes synthétise... Dès lors, les alliances de terme indiquent un état de tension qui dans le corps suppose la conscience maintenue des deux exigences fondamentales à la pratique artistique : la forme et la vie. (Lucet, 2001, pp.90-91)

Exemple : « C'est l'immobilité mobile, la pression des eaux sur la digue, le vol sur place de la mouche arrêtée par la vitre, la chute différée de la tour qui se penche et se retient. » (Decroux, 1963, p.71)

La parabole consiste en une courte histoire qui utilise les événements quotidiens pour illustrer une morale ou une doctrine.

La parabole indique la progression de l'acteur vers la présence tandis qu'il met en vision ce qui se trouve dissimulé dans la vie quotidienne, le caractère mystérieux du récit forçant l'auditeur à déplacer le seuil de sa compréhension à l'instar de l'acteur qui s'engage dans la voie d'une réalité extra-quotidienne. (Lucet, 2001, p.91)

Exemple : « Dans le théâtre de Roberto Bacci, c'est fréquemment le spectacle en son entier qui prend les allures de la parabole : *Moby Dick* reprend le motif de la parabole des vierges folles et des vierges sages de l'Évangile selon Mathieu : « Veillez donc, parce que vous ne savez ni le jour ni l'heure » (Évangile selon Saint Mathieu, 25.2.) » (Lucet, 2001, p.91)

Ainsi, la présence scénique ferait appel à un langage plus ou moins poétique ou littéraire, un langage exprimant notre sensibilité profonde et notre imaginaire. Nous ne sommes donc pas surpris lorsque Sylvia Faure (2000) nous explique que le recours

à l'imagerie dans le langage se retrouve dans les processus d'apprentissage des danseurs. Le travail du danseur et celui de la présence en particulier se feraient d'abord et avant tout sur le mode du sensible. Laurence Louppe écrit également : « La perception d'un corps en mouvement déclenche des ouvertures d'imaginaires, des cheminements intérieurs propres à chacun, et qu'il serait bien impertinent d'aller contrôler, ou même orienter » (2004, p.12).

Le cadre théorique aura permis de mettre en évidence l'activité subjective de perception du spectateur quant à la présence scénique du danseur. Celle-ci met en jeu l'imaginaire et l'histoire personnelle du spectateur mais active aussi sa capacité d'empathie kinesthésique face à l'énergie du danseur et face à la composante pondérale du mouvement selon Godard. D'autre part, nous avons pu spécifier la notion de présence à soi chez le danseur contemporain. Nous avons vu que cette capacité du danseur de se relier avec lui-même peut s'effectuer par le travail de la conscience, des sensations et de l'attention, le danseur pouvant aller jusqu'à vivre une expérience dite optimale. Les deux pôles de l'étude apparaissent donc extrêmement riches et complexes. La collecte de données réalisée dans le cadre de ce mémoire de maîtrise tentera dans les prochains chapitres de voir comment cette présence à soi que le danseur développe peut participer ou non à sa qualité de présence scénique ressentie par le spectateur. Les points ci-haut évoqués permettront par la suite d'alimenter la discussion suite aux résultats de l'étude.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Cette étude cherche à mieux comprendre la notion de présence à soi vécue par le danseur contemporain et tente de voir comment elle participe ou non à sa présence sur scène pour le spectateur lors d'une représentation. Pour cela, une recherche qualitative, menée grâce à une collecte de données d'inspiration phénoménologique et une analyse par théorisation ancrée, a été effectuée, recueillant les témoignages de quatre interprètes en danse contemporaine mais également d'un groupe choisi de spectateurs. Le choix de participer à l'étude en tant que danseuse s'est avéré primordial pour moi afin de respecter l'élan premier et personnel qui m'avait poussée dans cette recherche. Je me positionnerai donc, dans cette étude, avant tout comme chercheuse mais aussi comme interprète. Ce chapitre sera ainsi consacré à la description des choix méthodologiques. Il permettra de mettre en lumière les étapes de la préparation des questionnaires et des entretiens, de la cueillette de données et enfin de son analyse.

3.1 Méthodes de recherche

3.1.1 Paradigme qualitatif

Dans un premier temps, des recherches préalables sur la question de la présence scénique du danseur m'ont permis de me rendre compte à quel point ce phénomène était vivant et ancré dans une pratique. Il existe, en effet, avant tout dans l'expérience intime de l'interprète mais également du spectateur, en lien avec leurs ressentis, leurs vécus et leur capacité à rentrer en relation l'un avec l'autre. Une recension d'ouvrages philosophiques, spirituels ou décrivant les manières de faire d'autres pratiques performatives, m'a permis de dégager des pistes possibles de réflexions. Mais il me paraissait essentiel, à partir de ces pistes mêmes, d'aller mener

ma recherche au cœur de la pratique du danseur et du spectateur afin d'en saisir les nuances et le véritable caractère expérientiel. En effet, chaque expérience est un point de vue en soi et chacun de ces points de vue permet une meilleure compréhension du phénomène, sans l'enfermer dans une définition trop rigide. Ainsi, une recherche qualitative s'est avérée très appropriée dans le cadre de mon étude car cette démarche prend en compte la complexité des situations et des expériences vécues de chaque individu. Il ne s'agit pas ici de vouloir généraliser des résultats à un ensemble de population donnée, mais plutôt de décrire et de comprendre l'expérience individuelle. Patton (2002) explique que la recherche qualitative a pour but de produire un maximum d'informations détaillées à partir d'un groupe de participants choisis et, ainsi, de mettre l'emphasis sur la compréhension du sujet étudié. Le caractère expérientiel du métier de danseur mais également de l'acte du spectateur est donc totalement en accord avec cette méthode de recherche. De plus, Diane Laurier et Pierre Gosselin (2004) spécifient, en parlant des chercheurs en sciences humaines et en faisant référence à Schön, que « les chercheurs considèrent la pratique professionnelle en tant que lieu de développement de connaissance, en tant que lieu permettant de générer des théories sur la pratique » (p.23). De plus, ces auteurs remarquent que l'artiste « cherche dans les modèles proposés par les approches qualitatives des avenues pour investiguer et théoriser à partir de sa pratique personnelle » (p.29). Ainsi, il me paraît essentiel dans la recherche en danse de s'appuyer sur une observation rigoureuse de la pratique pour mieux la comprendre et la théoriser au besoin.

Par ailleurs, la recherche qualitative permet de prendre en considération et d'accepter la subjectivité et l'influence des valeurs du chercheur engagé dans l'étude. Ce dernier point me semble absolument essentiel et renforcé dans cette recherche. En effet, je me pose à la fois comme chercheuse mais également comme sujet étudié. L'implication subjective sera donc à considérer comme faisant partie intégrante de l'étude. Le choix du sujet aura certainement été guidé par mon expérience de danseuse professionnelle et de professeure de danse. De plus, le milieu de la danse

contemporaine a été privilégié, car c'est le milieu que je connais le mieux et dans lequel j'évolue. Cependant, tout en étant consciente de ma grande implication dans le projet, j'ai tenté de garder la plus grande honnêteté possible dans l'étude du cadre théorique, la préparation des interviews et des questionnaires ainsi que l'analyse finale des données.

3.1.2 Collecte de données d'inspiration phénoménologique

Paillé et Muchielli (2003) spécifient que « l'analyse qualitative est d'abord un acte phénoménologique, une expérience signifiante du monde-vie, une transaction expérientielle, une activité de production de sens » (p.24). Ainsi, dans le cadre de cette étude, qui veut examiner l'expérience vécue de plusieurs interprètes en danse et la perception de spectateurs, il m'est apparu important de reconnaître également une affinité avec la méthode de recherche phénoménologique. Celle-ci s'appuie sur des principes philosophiques de la phénoménologie développés par Husserl (1907) au début du XX^{ème} siècle, puis repris par Kant (1944), Merleau-Ponty (1945) ou encore Ricoeur (1986), ces principes étant la conscience, l'intuition, l'intentionnalité et la réduction. Amadeo Giorgi (1997), qui a permis de développer les différentes étapes dans la recherche phénoménologique, écrit :

Adopter l'attitude de réduction phénoménologique revient, d'une part, à mettre entre parenthèse les connaissances passées relatives à un phénomène afin de l'appréhender en toute innocence et de la décrire exactement tel qu'on en a l'intuition (ou l'expérience) et d'autre part, à retenir tout indice existentiel, autrement dit à considérer ce qui est donné uniquement comme il est donné, à savoir une présence ou un phénomène. (p.347)

Ainsi, cette approche a favorisé la compréhension du phénomène de la présence à soi et de la présence scénique du danseur en retournant au vécu de l'expérience humaine. Il s'agissait dans la première partie de ma démarche de recherche de respecter les fondements théoriques de cette approche décrits par Chantal Deschamps (1993): la fidélité au phénomène, la capacité à suspendre le jugement dans l'épochè,

la qualité de la description du phénomène en se rendant à l'évidence de l'expérience, le respect du point de vue des participants à l'étude. Dans cette optique, j'ai conçu la collecte de données des danseuses et des spectateurs en prenant en compte des éléments qui pouvaient aller tous dans le sens descriptif de l'expérience vécue, perçue, ressentie, tout en mettant de côté mes conceptions préalables du sujet et mes croyances personnelles. Pour cela, je me suis particulièrement appuyée sur les principes de l'entretien d'explicitation développé par Pierre Vermersh (2004), ce dernier soulignant que : « les objets de recherche qu'il peut viser relèvent de manière générale d'une discipline phénoménologique » (p.214). Enfin, je me suis éloignée de l'approche phénoménologique en ce qui concerne l'analyse des données. En effet, pour cette dernière étape, étant novice dans le domaine de la recherche et pour des raisons méthodologiques, j'ai préféré utiliser la méthode de l'analyse par théorisation ancrée telle que décrite par Paillé (1994). Cette méthode a l'avantage de pouvoir de se faire sur n'importe quel support de corpus de base. Elle me permettait également, à travers des étapes d'analyse progressives et systématiques, d'« ancrer » mes résultats dans mes données empiriques recueillies.

3.1.3 Ma participation en tant qu'interprète-sujet de l'étude

Il est important de souligner à cette étape de mon étude ma participation à l'étude en tant qu'interprète. Si dans la collecte de données et l'analyse, j'ai pu suspendre mon jugement, par mes lectures et mes recherches diverses, ma position en tant que danseuse de l'étude a pu être teintée de mon intérêt pour le sujet. Du 12 au 16 février 2007, j'ai par exemple fait un stage avec Leigh Evans au Studio 303, *Anatomy of presence*, dans lequel j'ai pu expérimenter certains principes sur la présence que l'on retrouve dans les pratiques de théâtre asiatique. Cependant, cette initiation ayant été relativement courte, je n'ai pas utilisé ces principes au cours du travail de création, dans les répétitions ni lors de la représentation. Dans celle-ci, je me suis plongée dans la pièce, de façon très spontanée et j'ai été moi-même étonnée

des découvertes que j'ai pu faire grâce à mon analyse de données. De plus, le spectacle ayant eu lieu en mai 2007, j'ai commencé mon analyse de données, deux mois plus tard, en juillet afin de prendre du recul face à ma propre expérience. J'ai ainsi analysé mon témoignage de la même façon que j'ai pu faire avec les autres danseuses.

Par ailleurs, ma position d'interprète m'a permis de connaître personnellement le matériel chorégraphique et d'engager une relation de confiance avec les autres danseuses. La collecte de données dirigée vers l'expérience et l'action a, par le fait, pu être réalisée de façon approfondie car je pouvais comprendre le vocabulaire employé par les danseuses et replacer leurs commentaires directement dans le contexte. Les méthodologies de recherche ethnographique ont, dans ce sens, démontré que la connaissance du milieu étudié par le chercheur lui permet de comprendre davantage les enjeux de sa recherche, d'où le passage d'une ethnographie exotique à une ethnographie locale.

3.2 Collecte des données

3.2.1 Paramètres de la collecte de données

À travers ce projet de recherche, je désirais tout d'abord analyser ma propre expérience de danseuse. J'avais pensé commander des œuvres en solo à un ou plusieurs chorégraphes. Cependant ayant choisi de faire une recherche théorique, le spectacle dans lequel j'allais danser ne devait servir qu'à réaliser une collecte de données. Engager des chorégraphes spécialement pour l'occasion n'était donc pas envisageable. D'autre part, apprendre des soli de répertoire en vidéo ne m'attirait pas du tout car je désirais vivre un véritable processus de création avec toutes les nuances que cela implique dans l'appropriation de l'œuvre par l'interprète : le contact direct avec les consignes et la vision du chorégraphe, l'incorporation personnelle directe sans l'image ou l'influence de l'interprétation d'une autre danseuse et enfin la part de

créativité que l'interprète amène à l'œuvre. Enfin, je me questionnais sur la pertinence d'être moi seule l'objet de l'étude. J'avais envie au contraire de travailler avec d'autres danseuses afin de pouvoir enrichir mon vécu avec celui d'autres interprètes. De plus, la complexité du phénomène de la présence à soi et de la subjectivité du vécu m'encourageait vivement à ouvrir mon étude à plusieurs points de vue. Or, au début de l'année 2007, dans le cadre de ma carrière professionnelle, je commençais un nouveau projet de création avec une chorégraphe de la relève montréalaise, Erin Flynn. Ce serait ma première expérience avec cette chorégraphe et il s'agissait d'un quatuor - je partagerais la scène avec trois autres danseuses - que nous devions danser au printemps 2007. L'opportunité de présenter cette pièce également dans le cadre de ma maîtrise m'est alors apparue évidente. J'analyserai non seulement mon expérience, mais aussi celle de trois autres interprètes professionnelles. J'avais déjà dansé avec l'une d'entre elle mais n'avais jamais travaillé avec les deux autres. Je connaissais cependant leur parcours professionnel. Après leur avoir expliqué le projet, toutes les danseuses ainsi que la chorégraphe ont accepté avec enthousiasme de participer à l'expérience. Il est important de préciser ici que la pièce présentée à la Piscine-théâtre n'était pas l'œuvre finale mais plutôt une présentation du travail de recherche en cours. Ainsi, cela mettait d'autant plus l'emphasis sur le fait que l'observation portait sur les interprètes et non pas sur la pièce elle-même ou sur ses enjeux chorégraphiques.

La cueillette de données a donc été réalisée à l'issue de la représentation du 6 mai 2007 du spectacle *The Shallow End* de la chorégraphe Erin Flynn, qui a été présentée à la Piscine-théâtre de l'UQAM du 4 au 6 mai 2007 (Programme et affichette : Annexe A). Cette représentation a fait l'objet d'une captation vidéo³ afin de servir d'appui aux entretiens d'autoconfrontation des danseuses ainsi que pour accompagner ce présent mémoire.

³ Un feuillet d'accompagnement du DVD, décrivant la structure de la pièce, se trouve en Annexe B du mémoire.

Cette cueillette de données avait deux objectifs. Le premier était de recueillir les impressions des interprètes quant à leur performance et au vécu de leur présence à elles-mêmes lors du spectacle. Pour cela, j'ai utilisé deux méthodes de cueillette de données : un questionnaire écrit et un entretien oral. Dans un deuxième temps, je désirais recueillir les impressions des spectateurs par rapport à la performance des interprètes et au degré de leur présence scénique. Cette étape a pu être réalisée grâce à la participation de onze spectateurs invités qui ont rempli un questionnaire écrit à la fin de la représentation. Je tiens à préciser que, pour recréer les conditions réelles d'un spectacle, d'autres spectateurs ont été invités aux représentations. J'ai cependant écarté la possibilité de tous les interroger, ne désirant pas analyser des résultats de façon quantitative, mais bel et bien de façon qualitative.

Voici un tableau synthèse des outils utilisés dans ma collecte de données :

	Volet Danseuses	Volet Spectateurs
Méthode(s)	<ul style="list-style-type: none"> - Questionnaire écrit (semi-directif avec questions ouvertes) - Entretien non structuré d'explicitation et d'autoconfrontation 	<ul style="list-style-type: none"> - Questionnaire écrit (semi-directif avec questions ouvertes)

Je vais donc, à présent, décrire le processus de ma collecte de données tout d'abord pour les danseuses puis pour les spectateurs.

3.2.2 Collecte de données des danseuses

- Outil de cueillette de données

Tout d'abord, les danseuses ont rempli un questionnaire écrit dans les vingt-quatre heures suivant la représentation. Cette première étape avait pour but de récolter des informations de façon extrêmement rapprochée du spectacle afin d'avoir accès à un vécu très vivant dans la mémoire des danseuses. Puis, dans un deuxième temps, des entrevues non structurées ont été menées avec chacune d'elles dans la semaine qui a suivi les représentations. Ces entrevues, d'une durée d'une heure environ, avaient pour but de récolter davantage d'informations sur leur vécu et sur leurs manières d'agir. Ce fut également un moment pour revenir sur certaines questions du questionnaire qui auraient pu rester trop vagues ou trop peu détaillées. Les danseuses ont pu choisir le lieu et l'heure de ces entrevues. Dans mon cas particulier, j'ai demandé l'aide de Nicolas Filion, également étudiant à la maîtrise en danse, afin de m'interviewer. Il avait eu accès au préalable aux réponses de mon questionnaire écrit et avait été mis au courant de mes questionnements, de ma problématique de recherche, et du désir de récolter de l'information au sujet de mon expérience même.

- Élaboration des questionnaires écrits

En général, la méthode du questionnaire écrit est utilisée dans les recherches positivistes afin de recueillir des informations d'ordre quantitatif sur une population donnée. Pour ma part, j'ai davantage utilisé le questionnaire comme un outil de collecte de données à la rencontre entre le carnet de pratique et l'entretien semi-directif, donc dans une optique de recherche post-positiviste. Je souhaitais, à travers l'utilisation d'un questionnaire écrit pour les danseuses, leur permettre de prendre le temps personnellement, comme pour un carnet de pratique, de décrire ce qui s'était passé pour elles pendant le spectacle. Le recours à l'écrit favorise en effet, selon moi,

de faire un retour sur sa propre expérience de façon très intime et personnelle. J'ai cependant désiré concevoir des questions semi-directives afin d'orienter la description du vécu des danseuses vers le sujet de mon mémoire. J'ai donc élaboré ce questionnaire comme j'aurai pu le faire pour un guide d'entretien d'explicitation à l'oral, tel que décrit par Pierre Vermersch : « La spécificité de l'entretien d'explicitation est de viser la verbalisation de l'action » (2004, p.17). Ce type d'entretien repose sur plusieurs principes fondamentaux, dont entre autres : la mise en mots a posteriori de l'action, faire référence à une tâche réelle et spécifiée, poser des questions descriptives, focaliser sur la dimension vécue plutôt que sur les circonstances, les jugements ou les commentaires, subordonner les aspects déclaratifs et intentionnels de l'action au procédural, éviter d'induire le conscientisé (quoi plutôt que pourquoi). Trois semaines avant la collecte de données du 6 mai, j'ai réalisé une première version de ce questionnaire que j'ai pu faire tester à une danseuse de ma connaissance à la fin d'un de ses spectacles. Cette première tentative m'a amenée à reconfigurer mon questionnaire en insistant sur des moments de la représentation que les danseuses devaient décrire. Il fallait en effet que les danseuses évoquent de façon très précise leurs actions et leurs sensations dans des moments particuliers de la pièce. Enfin, j'ai pris soin de ne pas utiliser la question « pourquoi » afin d'éviter tout commentaire d'opinion et d'ordre général. Les deux versions de ce questionnaire se trouvent en Annexe D et E du mémoire.

- Préparation aux entretiens

Les entretiens d'explicitation des danseuses, qui ont eu lieu dans la semaine qui a suivi la représentation, ont été construits en deux parties complémentaires. Tout d'abord, je souhaitais faire un retour sur les réponses du questionnaire afin d'approfondir certains éléments qui me semblaient pertinents à mon sujet et qui nécessitaient davantage de précision sur l'expérience effective des danseuses. Dans ce

sens, l'entretien d'explicitation, tel que décrit par Pierre Vermersch, s'est avéré très pertinent :

L'entretien d'explicitation est tout entier tourné vers la verbalisation de l'action effectivement accomplie, effectivement vécue lors d'une occurrence singulière par la personne qui en parle. Ceci entraîne une centration sur l'expérience vécue par la personne, de son propre point de vue, c'est-à-dire un point de vue en première ou en deuxième personne. (2004, p.185)

Dans un deuxième temps, j'ai eu recours à la méthode de l'autoconfrontation développée par Jacques Theureau (1992), en ravivant l'expérience des danseuses par le visionnement de la vidéo du spectacle du 6 mai. En outre, les deux parties de l'entretien des danseuses ont été conçues sur le modèle des entrevues non structurées qui sont particulièrement utiles pour obtenir des faits sur les expériences vécues par les répondants ou lorsqu'il existe très peu d'information sur un sujet. Les questions posées étaient donc davantage de l'ordre de l'approfondissement de certains sujets afin de recueillir des renseignements plus détaillés sur le vécu des danseuses. Les entretiens se sont ainsi déroulés sur le mode de la conversation (l'annexe D montre un exemple de quelques questions posées lors de l'entretien de Monique). J'ai cependant suivi quelques principes décrits par Béatrice Cahour (2006) : aider à l'évocation de situations spécifiques, éviter des généralisations et des rationalisations, relancer sans induire et aider à fragmenter. Ce dernier point semblait particulièrement important car les danseuses avaient tendance, dans la description spontanée de leur expérience vécue, de faire une sorte de résumé de ce qui s'était passé. Il s'agissait donc pour moi de les aider à développer et préciser ce qui se passait de façon plus spécifique et de rendre explicite ce qui restait implicite pour elles. Dans ce sens, le recours à l'autoconfrontation a été très utile. Les images vidéo encourageaient les danseuses à se replonger dans leur vécu dans des situations spécifiques. J'effectuais parfois des arrêts sur images afin de laisser le temps aux danseuses d'aller chercher davantage de détails sur leur expérience :

Le sujet peut ainsi rester centré sur son souvenir ; l'arrêt se fait (a) soit dès que le sujet verbalise en regardant une séquence, (b) soit quand il exprime une réaction de façon non verbale (rires, mimiques...), (c) soit à la seule initiative du chercheur qui, percevant un élément intéressant dans la situation ou trouvant que le sujet verbalise peu, fait un arrêt sur image et demande « et là qu'est-ce qui se passait pour vous ? ».

Une fois l'image vidéo arrêtée, nous utilisons des relances de type EdE (non-inductives, aidant à fragmenter,...) pour aider le sujet à dérouler son vécu de l'activité, à préciser les pensées et sensations qui l'ont traversé. Il s'agit donc d'auto-confrontation 'dans l'esprit de' l'explicitation psychophénoménologique. (Cahour, 2006, p.5)

Par ailleurs, dans cette méthode d'autoconfrontation, il est apparu important de mettre à l'aise les interprètes dans le sens qu'il ne s'agissait pas de juger leur image et leur performance mais au contraire d'aider à l'évocation de situations particulières. Enfin, il est certain que la souplesse de la séquence et de la formulation des questions a engendré des réponses diverses à partir des perspectives différentes, diminuant ainsi le caractère comparable, mais donnant, d'après moi, d'autant plus de richesse sur la variété des expériences et des manières d'aborder le travail d'interprétation. Enfin, je tiens à spécifier que mon entretien personnel mené par Nicolas a été réalisé d'une façon comparable à celui des trois autres interprètes.

- Profil des danseuses

Magali Stoll a reçu sa formation en ballet classique, en modern-jazz et en danse contemporaine en Suisse. Elle est diplômée de la Royal Academy of Dance de Londres et également de l'université de Genève en psychologie (1994). Dans sa pratique actuelle, elle prend le plus souvent des cours de danse classique et parfois de danse contemporaine. Elle suit également un entraînement cardiovasculaire accompagné d'exercices de musculation. Enfin, elle suit une fois par semaine un cours appelé *Mémoire du Souffle*, enseigné par Catherine Lipscombe, mélangeant des principes de Gyrokinésie et de Chi Kong. Au cours de sa carrière professionnelle, elle

a eu l'occasion de danser pour plusieurs chorégraphes, majoritairement dans des pièces de groupe et dans des duos.

Native de Colombie-Britannique, **Thea Patterson** a commencé la danse à sept ans et a pratiqué le ballet classique et la danse moderne jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Après un arrêt de quatre années, elle a repris une formation en danse contemporaine à l'Université Concordia, où elle a complété un baccalauréat en danse. Depuis, elle a fait de nombreux stages de danse et également de théâtre, mais n'a plus suivi de classe de danse conventionnelle. Elle a plutôt pratiqué sporadiquement du yoga, du Pilates, de la Gyrokinesie et du Qi Gong. De plus, elle a fait pendant deux ans un travail suivi dans la méthode d'éducation somatique Alexander. Aujourd'hui, Thea s'entraîne seule mélangeant des principes de Pilates, de yoga, de Qi Gong et des exercices simples d'entraînement musculaire. Elle pratique aussi la natation. Également chorégraphe, Thea a le plus souvent dansé, dans sa carrière professionnelle dans ses propres pièces solos mais aussi, quelques fois, dans des pièces de groupe créées par d'autres chorégraphes.

Monique Romeiko a tout d'abord pratiqué la gymnastique rythmique, activité dans laquelle elle a participé à une compétition de niveau national en 1989. Elle commence sa formation en danse contemporaine à l'âge de 19 ans et intègre l'école du Toronto Dance Theatre de 1993 à 1996. Les cours qu'elle y prend sont le plus souvent orientés vers la technique Graham. Aujourd'hui Monique poursuit son entraînement en suivant des classes de danse contemporaine, de ballet, en pratiquant le yoga et le Pilates. Elle est elle-même professeure de Pilates. En tant qu'interprète, elle a dansé dans divers projets de danse contemporaine qui lui ont fait expérimenter aussi bien l'improvisation, le travail en groupe, en solo, le travail très technique ou encore le travail théâtral.

Personnellement, j'ai reçu tout d'abord une formation en danse jazz (méthode Matt Mattox), puis en danse contemporaine (principalement technique Cunningham) et en ballet classique. J'ai par la suite obtenu un diplôme d'état de professeur de danse contemporaine en France (2001) et participé à de nombreux stages dans des styles très variés. Aujourd'hui, je prends régulièrement des cours de danse contemporaine et parfois de ballet classique. Je suis également deux fois par semaine, au centre de haute performance sportive Perfmax, un entraînement cardiovasculaire et musculaire. Enfin, au cours de ma formation en maîtrise, mon intérêt pour les méthodes d'éducation somatique n'a fait que grandir, avec un intérêt particulier pour la méthode Feldenkrais. Au cours de ma carrière professionnelle, j'ai eu l'occasion de danser le plus souvent dans des pièces de groupe ainsi que dans des duos.

3.2.3 Collecte de données des spectateurs

- Outil de cueillette de données

Les spectateurs témoins ont été invités à assister à la représentation du 6 mai 2007 de la pièce *The Shallow End*. Par la suite, ils ont remplis un questionnaire par écrit disponible en ligne, sur Internet, dans les vingt-quatre heures qui ont suivi la représentation (ce questionnaire se trouve en annexe G). Ils n'avaient donc pas eu accès aux questions avant la représentation. Ils connaissaient néanmoins le sujet de l'étude, soit la présence scénique. J'ai opté pour la méthode d'un questionnaire écrit à questions ouvertes pour quatre grandes raisons.

La première raison était d'ordre pratique. Il s'agissait de considérer le type et la quantité de données que je souhaitais aller chercher en fonction de mon sujet de recherche et du contexte de sa réalisation, soit une maîtrise. Ainsi, la méthode du questionnaire me permettait de ne pas surcharger mon analyse de données, mais toutefois d'aller chercher des données suffisamment abondantes pour mettre en perspective le vécu des danseuses avec la perception du public. La collecte de

données des spectateurs ne serait donc pas le cœur de la recherche mais serait plutôt considérée comme une réponse, un écho face à l'expérience vécue des interprètes.

Dans un deuxième temps, je désirais recueillir le point de vue d'un certain nombre de spectateurs afin de laisser transparaître la pluralité des points de vue subjectifs du phénomène étudié. Cette méthode m'a donc permis, tout en restant dans une perspective qualitative, d'ouvrir mon étude à onze spectateurs.

Dans un troisième temps, cette méthode permettait d'aller chercher des informations extrêmement fraîches dans la mémoire des spectateurs puisqu'ils devaient remplir le questionnaire dans les vingt-quatre heures suivant la représentation. Interroger onze spectateurs le soir même du spectacle ou le lendemain aurait été impossible à réaliser. Je ne souhaitais pas non plus réaliser un entretien de groupe, car les commentaires de certains auraient pu influencer les commentaires des autres. Le questionnaire à l'écrit autorisait une certaine intimité avec les spectateurs.

Enfin, une quatrième raison m'est apparue centrale. Considérant le fait que j'étais moi-même danseuse dans la pièce observée, ma présence comme chercheuse et intervieweuse aurait peut-être pu modifier les commentaires des spectateurs, les mettant moins à l'aise pour donner franchement leur véritable opinion. Le questionnaire écrit facilitait en effet la mise à distance de ma double position dans cette étude, soit celle d'interprète observée et celle de l'étudiante chercheuse.

- Élaboration des questionnaires écrits

Dans la première partie du questionnaire, j'ai dressé un portrait de l'échantillonnage des spectateurs choisis : domaine de travail, fréquentation des spectacles de danse et question sur l'anonymat pour l'étude. Puis, la deuxième partie du questionnaire, tout comme celui des danseuses, a été élaborée dans le but d'obtenir des réponses descriptives de leur expérience perceptive. Les questions posées y étaient ouvertes, guidant les participants tout en leur donnant la possibilité de s'exprimer de la façon la plus personnelle possible. Il s'agissait à travers ces

questionnaires de laisser ressortir le point de vue de chacun des participants, de pouvoir recueillir leur expérience du phénomène de la présence scénique dans leurs propres mots, de pouvoir les inciter à décrire, par écrit, comment ils l'avaient éprouvé et perçu. Les questions restaient assez larges et n'orientaient pas les réponses vers une vision unique mais au contraire de respecter chaque point de vue et chaque expérience. De plus, chaque grande question avait des sous-questions afin d'amener le spectateur à donner le plus de détails possibles sur des moments spécifiques de l'œuvre et sur des danseuses en particulier. Dans ce sens, j'ai tenté d'appliquer les deux éléments clés de l'entretien d'explicitation à la méthode du questionnaire écrit : le choix du moment significatif pour la personne et la description de son vécu effectif. Enfin, la dernière question les invitait davantage à donner leur opinion générale sur les qualités nécessaires, d'après eux, à l'émergence de la présence scénique d'un danseur. Je voulais confronter ainsi la description de leur perception et la représentation ou les attentes qu'ils pouvaient avoir de la présence scénique en général.

- Choix et profil des spectateurs

Étant donné la complexité du phénomène de la présence scénique et de la difficulté souvent ressentie par des spectateurs novices à décrire leur perception face à un spectacle de danse, j'ai décidé de mener ma recherche parmi des gens plus à l'aise avec le médium de la danse ou des arts de la scène, et enclins à décrire davantage leur expérience. Tous les spectateurs choisis ont ainsi affirmé assister à une moyenne de six spectacles de danse par année ou plus (excepté Liviu qui en voit deux ou trois par année). Les spectateurs témoins ont ainsi été recrutés dans le milieu universitaire et le milieu artistique. De plus, certains spectateurs me connaissaient ou connaissaient déjà certaines danseuses alors que d'autres ont pu nous découvrir pour la première fois dans le travail chorégraphique de *The Shallow End*. L'invitation à participer à l'étude a été envoyée par courriel (voir Annexe C) un mois avant le

spectacle. Elle a été envoyée à une quinzaine de personnes. Seules douze personnes ont répondu positivement à l'invitation et le jour de la représentation une seule personne ne s'est pas présentée.

Le tableau suivant montre le profil des participants :

NOMS ⁴	GENRE		profil des participants
	H	F	
Nathalie		√	Design graphique et typographie; enseignement.
Katya		√	Étudiante au doctorat en Études et Pratiques des arts
Michel F.	√		Musicien, compositeur (compose surtout pour la danse et le théâtre)
Raphaëlle		√	Étudiante à l'UQAM au bacc. en danse, profil création
Pierre-Paul	√		Directeur artistique, chorégraphe, interprète
Irène		√	Ostéopathe, professeure de danse
Fabienne		√	Journaliste spécialisée en danse
Évelyne		√	Étudiante à l'UQAM au bacc. en danse
Nicolas	√		Danseur interprète, étudiant à la maîtrise en danse
Liviu	√		Professeur études théâtrales
Elena		√	Comédienne, mime (théâtre gestuel)

3.2 Analyse des données

3.2.1 Transcriptions et corroborations

Les entrevues des danseuses ont été enregistrées sur support numérique afin de faciliter les transcriptions écrites que j'ai faites réaliser par deux étudiantes de

⁴ Aucun participant à l'étude n'a désiré rester anonyme. Aucun pseudonyme n'a donc été utilisé.

l'UQAM. Chantale Vanasse a réalisé la transcription des entretiens en français (soit le mien, celui de Magali et celui de Monique). Katherine Black a, quant à elle, transcrit l'entretien de Thea en anglais. Les transcriptions ont été données aux danseuses par la suite à des fins de corroboration. Seule Magali a précisé quelques phrases. Monique, Thea et moi-même n'avons pas fait de corrections. Cependant Monique et Thea m'ont demandé de corriger certaines tournures grammaticales afin de rendre leurs citations plus agréables à lire à l'écrit.

Les questionnaires des danseuses et des spectateurs ont été, quant à eux, réalisés et remplis en ligne, c'est-à-dire sur Internet, à l'aide du logiciel Sémato. Ce logiciel a été conçu à l'UQAM par Pierre Plante, Lucie Dumas et André Plante. Afin de maîtriser les paramètres de ce logiciel, j'ai pu rencontrer Monsieur Pierre Plante lors d'une séance d'information individualisée le 11 avril 2007. J'ai ainsi pu collecter les questionnaires de façon rapide et efficace, et les transférer directement sur mon ordinateur. Je voulais par la suite utiliser ce logiciel dans le traitement de mes données. Mais l'apprentissage et la maîtrise d'un tel outil étant extrêmement complexe, j'ai décidé de réaliser mon analyse de façon manuelle.

3.2.2 L'analyse par théorisation ancrée

L'analyse de l'ensemble des données a été réalisée suivant le modèle de la théorisation ancrée, tel que décrit par Pierre Paillé (1994). Cette méthode est adaptée de la « grounded theory » développée par Glasser et Strauss (1967), dans laquelle il s'agit de mener simultanément la collecte de données avec l'analyse de celles-ci. Ainsi, dès le début de la collecte, le chercheur se pose en analyste. Dans le cas de la présente étude, une première lecture des questionnaires des danseuses, m'a permis d'orienter les questions des entretiens, afin de spécifier, d'explicitier le phénomène étudié. Chaque entretien avait des questions différentes, puisque je m'adaptais en permanence à ce qui avait été précédemment dit ou écrit. Paillé écrit d'ailleurs que le chercheur « apprécie la possibilité de vérifier, en entrevue ou lors d'observations, les

hypothèses formulées à partir d'une première analyse du corpus déjà constitué » (1994, p.152). Grâce à cette méthode, j'ai donc pu garder une certaine souplesse dans la collecte et respecter la subjectivité et l'unicité de l'expérience de chaque danseuse. Bien évidemment, ceci n'a pas été possible avec les spectateurs, puisque la collecte de leurs données a été réalisée en une seule étape. J'ai néanmoins utilisé la même méthode de traitement des données pour cette partie de l'étude.

La première étape consiste en la *codification* du texte, pour faire ressortir le contenu des propos des personnes interviewées. J'ai lu plusieurs fois les réponses aux questionnaires et la transcription des entretiens. J'ai ensuite découpé les textes en paragraphes, chacun d'eux correspondant à l'évocation d'un nouveau thème ou d'une nouvelle idée. J'ai écrit dans la marge les mots clés se rapportant à chacune de ces idées. L'annexe H montre un exemple de cette étape sur un extrait textuel du questionnaire d'une spectatrice. Enfin, j'ai également surligné avec différentes couleurs des citations qui me paraissaient clés, condensant certaines idées, ou donnant un aperçu très clair du vécu des participants.

La deuxième étape est une étape de *catégorisation*, « où les aspects les plus importants du phénomène à l'étude commencent à être nommés » (Paillé, 1994, p.153). J'ai réalisé des tableaux afin de collecter chaque mots clés de la codification, de les regrouper dans des catégories plus larges et de faire ressortir les principaux thèmes développés dans le Chapitre IV : Résultats. J'ai utilisé pour cela un système de couleur pour repérer plus rapidement les thèmes récurrents. Pour les danseuses, plusieurs thèmes semblaient communs à toutes, mais chacune semblait également avoir une manière très spécifique d'être présente à elles-mêmes. L'annexe I montre un extrait du tableau récapitulatif des mots clés obtenus pour les danseuses et les principaux thèmes tirés de celui-ci. Pour les spectateurs, suite à la même démarche de thématisation dans la marge, la catégorisation s'est organisée naturellement autour des questions posées dans le questionnaire. Enfin, dans le but de rapprocher les

témoignages des danseuses et ceux des spectateurs, j'ai cherché les commentaires des spectateurs sur une danseuse en particulier à un moment précis de la pièce. Je suis ensuite allée chercher des renseignements dans le témoignage de la danseuse en question qui parlaient de ce même moment.

La troisième étape consiste en *la mise en relation* des catégories existantes et commence à se retrouver dès le Chapitre IV : Résultats. Ainsi, Paillé explique que cette « opération s'accomplit à la lumière de questions précises : *Ce que j'ai ici est-il lié avec ce que j'ai là? En quoi et comment est-ce lié?* » (Paillé, 1994, p.167). Dans cette étape, il m'a semblé tout d'abord important de mettre en lien les expériences des danseuses entre elles afin de clarifier la notion de présence à soi. J'ai pu, par la suite, comparer ce que les danseuses avaient pu vivre et ce que les spectateurs en avaient perçu. Comme le souligne Paillé, cette étape m'a fait prendre conscience que le phénomène étudié était multidimensionnel et m'a permis de remettre en question certains concepts abordés également dans le cadre théorique pour arriver enfin au Chapitre V : Discussion.

La quatrième étape est celle de *l'intégration*. Cette opération ne se retrouve pas directement dans ce mémoire, mais a été tout de même essentielle dans la construction du Chapitre V : Discussion ainsi que dans le Chapitre VI : Conclusion, puisqu'il s'agissait alors de trouver une sorte d'unité à l'étude. Les questions que je me suis posées à cette étape : « *Quel est le problème principal? Je suis en face de quel phénomène en général? Mon étude porte en définitive sur quoi?... Que voulions-nous savoir à l'origine? Quel objectif poursuivons-nous? De quoi faut-il absolument rendre compte dans le rapport?* » (Paillé, 1994, p.172). Pour cette étape, je suis donc revenue à ma question de départ afin d'en tester à nouveau sa pertinence et de la remettre finalement en question.

Enfin, Paillé définit deux dernières étapes dans le modèle de la théorisation ancrée. La première est la *modélisation*, « où l'on tente de reproduire la dynamique du phénomène analysé » (1994, p.153). Cette étape se retrouve dans le Chapitre V : Discussion, accompagnée d'un retour sur les auteurs cités dans le cadre théorique. Dans l'étape de la modélisation j'ai reproduit le plus fidèlement possible l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant le phénomène étudié. J'ai pu relever et tenter de définir quatre différentes modalités de présence à soi, chacune étant reliée (dans le cadre de cette étude) à une manière particulière de porter son attention sur soi ou sur son environnement. Puis, j'ai identifié plusieurs modes d'empathie mis en place par le spectateur pour entrer en contact avec les danseuses. Et enfin, j'ai questionné la mise en relation que j'avais pu faire entre le vécu des danseuses et celui des spectateurs. L'annexe J montre le tableau synthèse de la construction des thèmes de la discussion en fonction des thèmes des résultats.

Finalement je ne me suis pas rendu jusqu'à la dernière étape qui est celle de la *théorisation* et « qui consiste en une tentative de construction minutieuse et exhaustive de la « multidimensionnalité » et de la « multicausalité » du phénomène étudié » (Paillé, 1994, p.153). Comme Paillé le fait remarquer, la méthode par théorisation ancrée n'a pas besoin d'être menée jusqu'à la dernière étape pour être significative. J'ai donc préféré, à travers ma conclusion, revenir à une étape d'intégration, et à une ouverture de la question de recherche sur une remise en question de stéréotypes et de croyances reliés au phénomène de la présence scénique.

3.3 Considérations éthiques

La cueillette et le traitement des données ont été réalisés conformément au protocole d'éthique du Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres

humains de l'UQAM⁵. De plus, bien que j'ai offert aux participants la possibilité de garder l'anonymat, ils ont tous accepté que leur identité figure dans l'étude. Les questionnaires et les enregistrements des entrevues sont conservés dans mes dossiers personnels et ne feront l'objet d'aucune publication. Le spectacle du 6 juin a fait l'objet d'une captation vidéo avec l'accord des danseuses et de la chorégraphe. Une copie Dvd en a été donnée à chacune d'elles (une copie sera également jointe au mémoire pour les évaluateurs).

Enfin, la réalisation de ce type de recherche exige l'établissement d'un climat de confiance entre le chercheur et les personnes interrogées. Aussi, j'ai engagé une relation de collègue de travail avec les danseuses au cours des répétitions plutôt qu'une relation de chercheur à participants. Tous les participants ont de plus été dûment informés de la possibilité de ne pas répondre à certaines questions. Il leur a même été possible de se retirer de l'étude à tout moment, sans pénalité d'aucune forme.

⁵ Des formulaires de consentement conforme à ce protocole d'éthique ont été signés par les participants à l'étude ainsi que par moi-même, en tant que responsable de l'étude et mes directrices de recherche (Annexes K, L, M).

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

J'exposerai à présent les résultats de ma collecte de données. Il apparaissait important dans ce chapitre de bien comprendre les deux points de vue de ma question de recherche avant de pouvoir réaliser un croisement de données. C'est pourquoi j'ai organisé ces résultats en trois parties distinctes.

La première traite spécifiquement de la présence à soi telle que vécue par les quatre danseuses. J'ai fait ressortir trois caractéristiques de la personnalité de chacune d'elles qui ont teinté leurs présences à elles-mêmes de différentes manières au fil de la pièce. J'ai ainsi pu différencier plusieurs modalités de la présence à soi et observer par la suite les différents facteurs de la pièce qui pouvaient influencer sur les moments de la possible émergence de l'une ou l'autre de ces présences⁶.

La deuxième partie analyse plus précisément la perception des spectateurs. Certaines données recueillies démontrent la représentation qu'ils pouvaient avoir de la présence scénique en général. D'autres retracent leur expérience particulière lors du spectacle du 6 mai 2007. La description qu'ils ont pu faire de certains passages de la chorégraphie et de la performance des danseuses a mis en lumière le paradoxe existant entre une définition standardisée de la présence scénique et des subjectivités bien différentes quant à la présence scénique des quatre danseuses de *The Shallow End*.

Enfin, dans la dernière partie de ce chapitre, j'ai rapproché certaines descriptions de moments de présence scénique perçus par les spectateurs avec le vécu que les danseuses concernées avaient de ce moment-là. Cette partie m'a donc permis d'observer les corrélations possibles entre les deux pôles de mon étude.

⁶ Le lecteur pourra se référer à la copie DVD et au feuillet d'accompagnement (Annexe B) quand il sera fait mention de certains moments de la pièce.

4.1 Une pluralité de présences à soi : des expériences uniques et singulières

The Shallow End est une pièce dans laquelle on peut voir évoluer quatre danseuses, quatre personnages, quatre individualités féminines au sein d'un même espace, d'une même proposition chorégraphique (Voir Annexe A : notes de programmes). La chorégraphe, ayant donné des consignes relativement ouvertes, laisse la place à chacune de s'exprimer à sa façon, par son rythme, ses choix spatiaux et son propre langage gestuel. Il en ressort à la fois une cohésion de groupe et à la fois une mise en scène de quatre présences différentes et uniques. Elena, l'une des spectatrices témoin le décrit particulièrement bien :

Chacune des danseuses lors de la représentation du 6 mai de *The Shallow End* avait une présence scénique qui lui était propre, d'autant plus qu'une même esthétique, fluidité dans le mouvement, les réunissaient. Cette dynamique d'ensemble homogène permettait selon moi de mieux entrevoir la présence spécifique et différente de chacune (leur fragilité) et la manière dont chacune d'elles s'appropriait la gestuelle commune. Leur présence reposait selon moi sur la personnalité de chacune d'elle et tout particulièrement (dans ce spectacle) sur la féminité qu'elles mettaient en avant (chacune mettait en avant ses caractéristiques propres (sa personnalité, un style, une dynamique) et donc une façon de se dévoiler, de se révéler et d'attirer le regard).

Je vais donc, dans cette partie, faire ressortir trois caractéristiques principales de chaque danseuse et leur manière unique de vivre leur présence à elles-mêmes. Car à travers l'analyse des données, il semble bien qu'il ne serait pas question d'une seule et unique manière de concevoir la présence à soi, mais qu'il y en aurait bien une multitude de modalités, laissant parler ainsi la personnalité de chaque individu. Il est bien évident que certains thèmes développés chez une danseuse peuvent se retrouver également présents dans les témoignages des trois autres à plus ou moins grande échelle. Cependant, encore une fois, cette analyse tente de montrer les traits caractéristiques dominants qui apparaissent lors de l'analyse des entretiens et des questionnaires. Il s'agit donc ici de mettre en relief les éléments qui ont pu me

paraître significatifs dans l'ensemble de mon étude afin de faire ressortir cette pluralité de présences à soi existantes.

De plus, à la fin de l'analyse de chaque expérience, j'ai inséré les adjectifs que les spectateurs ont pu donner pour chaque danseuse. J'ai en effet été frappée de constater la justesse de la perception des spectateurs en fonction du vécu de chaque danseuse, ce qui fait d'autant plus ressortir leurs spécificités et leur singularité. Ce point qui apparaît essentiel dans les résultats de mes données me semble parler de lui-même à la lecture des analyses des danseuses et des adjectifs des spectateurs. Cette mise en parallèle, faite donc ici de façon succincte, sera abordée non pas dans ce chapitre-ci mais directement dans le Chapitre V : Discussion.

4.1.1 Magali

4.1.1.1 Une présence à soi calme et contrôlée

Magali a approché la représentation du dimanche de façon détendue et calme, ce qui a influencé sa préparation et sa manière de faire durant toute la pièce. Cet état de calme était relié, d'après elle, au fait que la pièce était un travail en cours qui n'avait pas besoin d'être parfait et dans lequel son interprétation pouvait rester ouverte. Elle n'avait pas à reproduire exactement une gestuelle mais pouvait s'autoriser à l'interpréter de façon plus personnelle. D'autre part, la relation avec la chorégraphe et les autres danseuses étant bonne, ayant bien dormi et ayant passé une bonne journée, elle se sentait en confiance, bien physiquement et émotionnellement. Pour elle, l'ambiance générale était déjà propice à ce qu'il y ait « une bonne présence ». Magali reconnaît donc que son état général favorisait une certaine qualité de calme et de maîtrise dans sa présence à elle-même lors de la représentation. Par ailleurs, tout au long de la pièce, bien que ce soit de l'improvisation structurée la majeure partie du temps, il semble que Magali se soit plu à avoir des repères, des « habitudes », pour savoir ce qu'elle faisait et quels choix elle allait prendre. Elle dit

qu'elle apprécie en effet certains moments improvisés et inattendus, mais qu'en général elle préfère quand elle retrouve des éléments « routiniers » et « réguliers ». Cet aspect « routinier » est d'ailleurs bien illustré par la description qu'elle fait de son échauffement, celui-ci apparaissant très bien rodé, connu et ayant pour but de la « rassurer ». Ainsi, elle dit que, quand elle a moins de choses à penser, à calculer, elle peut ouvrir davantage sa perception aux autres danseuses, aux spectateurs et à l'espace. Elle a l'impression d'être plus disponible et ouverte à ce qui se passe autour d'elle. Dans ce sens, elle évoque que, dans certains moments d'improvisation, elle se base sur des improvisations préalablement faites lors de répétitions. Cela lui permet de s'appuyer sur une expérimentation déjà connue afin de s'assurer de rester en contrôle, en maîtrise de ces actions, sans se laisser « submergée » par ses pensées : « J'ai ainsi moins l'impression d'être submergée par tout ce qui arrive : ce que tous les autres font, comment on y réagit, et toutes les choses auxquelles il faut penser. Car, comme c'est un travail en cours, il y a encore des affaires à penser ».

Magali préfère donc ne pas se laisser envahir ou déstabiliser par des événements ou des éléments qu'elle n'avait pas prévus. Dans les improvisations, elle répond aux propositions des autres danseuses, mais reste très près de ce qu'elle a déjà expérimenté et tente également de répondre au plus près aux consignes de la chorégraphe. Sa présence à elle-même calme et contrôlée laisse alors transparaître une danse délaissant les débordements et les excès, une danse épurée de tout superflu de jeu ou d'action, une danse dans laquelle Magali a le souci de rester simple et dans laquelle elle apprécie de vivre le mouvement le plus « naturellement » possible.

4.1.1.2 Une présence à soi naturelle : le souci de rester simple

Magali évoque en effet très souvent sa peur de sur-jouer, de sur-interpréter, de rendre la pièce trop dramatique, cette dimension étant soulignée, d'après elle, par les choix musicaux de la chorégraphe. Ainsi, elle garde toujours un souci de rester simple, ce qui signifie pour elle de « ne pas projeter trop », de garder une simplicité

dans les mouvements et surtout dans l'expression du visage, de ne pas avoir « un air de drame du début à la fin ». Elle rapproche alors la simplicité de l'authenticité.

Ayant peur d'en « faire trop » et d'être trop dramatique, je me suis plutôt efforcée de rester « authentique » / Je pense que simple et authentique, pour moi, c'est synonyme. Même si les deux mots ne veulent pas dire la même chose. Mais ça a aussi à voir avec le moment présent. Faire comme si le mouvement que j'ai appris et que j'ai déjà fait plusieurs fois, ce dimanche-là, c'est la première fois que je le fais, me mettre dans l'état que j'imagine être comme si c'était la première fois que je le faisais. Ça serait ça. Juste le faire, et juste voir comment mon corps réagit. Et c'est tout le corps plus le visage, les expressions, à cette manière de le faire ce soir-là.

Afin de rester simple, elle cherche donc à être à l'écoute de ses sensations dans le moment présent. De cette façon, d'une représentation à l'autre, cette qualité d'authenticité et de simplicité pourra s'exprimer, se projeter différemment dans le mouvement puis dans l'expression du visage en fonction de l'émergence de sensations différentes, de sentiments et d'émotions diverses. Magali insiste sur le fait que, pour elle, la recherche de simplicité se cristallise surtout dans l'expressivité de son visage. Son attention se situe alors dans sa capacité à ne pas mobiliser son visage de façon trop exagérée ou fausse. Aurore Després (2000), à ce sujet, note effectivement que « si on loge généralement l'affectivité et l'expressivité au niveau du visage, c'est parce que, comme le dit Deleuze, « le visage est cette plaque nerveuse porte-organe qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient ordinairement enfouis » » (p.323).

D'autre part, cette simplicité pourrait ramener à ce qu'elle dit être un enchaînement « naturel » de ses mouvements. Ce terme revient régulièrement dans ses propos sans qu'elle sache le définir précisément. Il semblerait néanmoins que cet aspect naturel de sa performance repose sur des moments dans lesquels elle a moins besoin de réfléchir car le mouvement ou les consignes sont intégrées pour elle et que ses mouvements s'enchaînent de façon fluide:

Ça se fait tout seul parce que je l'ai déjà fait plusieurs fois [...] Je ne dirais pas que je « pensais » à ce moment-là, ça se faisait automatiquement, peut-être parce que davantage de prises de décision étaient les mêmes que dans les shows et répétitions précédentes [...] Les consignes étant intégrées, je savais ce qui marchait et quelle liberté prendre là autour. [...] C'est un ensemble de ces facteurs qui se passant bien, pouvait me faire dire que c'était naturel, puis que, ça se faisait tout seul.... Je trouvais que c'était naturel de regarder ce qu'elle faisait; elle s'en va, je la regarde.

[...] Naturellement, justement, sans qu'on ait besoin d'y réfléchir.

Cet aspect « naturel » du vécu de Magali pourrait avoir deux sens fondamentaux, si l'on considère les définitions même du terme en question. Tout d'abord, le « naturel » serait la matière d'une chose, ce qu'elle est, son essence, ce qui nous ramènerait à la notion philosophique de l'être et à son affinité extrêmement étroite avec la présence – valable aussi bien pour la présence scénique que pour la présence à soi. Deuxièmement, le naturel serait relié au devenir d'une chose dans sa spontanéité, libre d'une fin, la nature humaine. Le naturel est alors opposé à l'artificiel, c'est-à-dire que cela a été créé ou fabriqué par l'homme. Donc, ici, Magali veut bien spécifier que son mouvement et ses choix dans l'instant présent sont totalement intégrés et incorporés et, qu'ainsi, elle a l'impression que ses gestes sont guidés davantage par son « être » que par des événements extérieurs à elle-même. Cependant, Magali n'évoque pas cet état de naturel tout le long de la pièce. Sa présence à elle-même calme et naturelle semble être souvent obscurcie par des moments d'autocritique qui provoquent une présence à elle-même contrastée.

4.1.1.3 Une présence à soi mentale : les flashes autocritiques

Il semble que le fait d'être dans un processus habituel, connu, ou non, permettrait à Magali d'être plus ou moins cérébrale, dans ses pensées et donc de se sentir plus ou moins à l'aise. Si elle connaît ce qu'elle doit faire, elle est davantage dans l'action et dans ses sensations. Autrement, elle est davantage dans sa tête,

devient autocritique, se voit de l'extérieur, se juge et questionne à la fois ses choix et les choix de la chorégraphe :

Je bouge et, en même temps, j'ai l'impression que je suis en dehors de moi en train de me voir bouger. C'est très désagréable comme sensation parce que je me dis « Mais qu'est-ce que je fais ? » En même temps, j'essaie de suivre une instruction et c'est ça qui m'inquiète. En l'occurrence, c'était « Essaye de réagir plus à ce que font les autres ». J'essaie, j'ai l'impression que je ne le fais pas, que je ne le fais plus comme je le faisais dans les shows d'avant. Donc peut-être que c'est le fait que je ne sois plus dans un truc habituel qui me fait flipper. Je me vois de l'extérieur.

Ce malaise, lié à de l'autocritique, semble intervenir surtout en début de spectacle mais vient par la suite le ponctuer par « flashes », par intermittence. Elle évoque en effet un autre moment précis dans lequel elle se juge et analyse sa façon de bouger car elle voit clairement son ombre devant elle. Cependant, au début de la représentation, ce jugement à elle-même était en partie lié au fait que les consignes d'improvisation étaient multiples, voire trop nombreuses et parfois contradictoires, et que les choix et les changements d'états étaient plus difficilement accessibles. Subséquemment, elle explique qu'elle préfère quand il n'y a qu'un seul état à aller chercher, qu'une seule consigne sur laquelle porter son attention. Elle compare ainsi ce moment touffu du début au passage des chaises dans lequel il s'agissait pour les danseuses de trouver un seul état et de le faire évoluer. Dans ce cas-ci, les consignes étant plus précises, Magali pouvait alors davantage se laisser aller dans le moment et moins penser. Ce phénomène de jugement ponctue donc toute la pièce et laisse à Magali « un sentiment d'incertitude à la fin de ce show ». Ceci implique et montre qu'elle est encore dans un état de recherche et d'appropriation de la pièce, et que certains moments restent encore à spécifier pour elle dans ce spectacle (qui n'était encore, rappelons-le, qu'à un stade de travail en cours).

Adjectifs du public : Sage comme nom: présence très mature (pas de traits d'expression parasites) dans le corps et le visage. Sage comme adjectif : Sentiment que ce qui est dégagé demeure une expression posée et réfléchie. Réserve dans le flot d'énergie extériorisée, de sorte que la réception de cette interprétation suggère le

calme et la paix, très présente, gentille et curieuse, un peu figée, sensuelle, femme à la fois belle et séduisante et d'un autre côté désabusée et ravagée, subtile, aigre-douce, réservée, solide, égale, sobriété, un peu effacée, trop contenue, féline, toute en aisance, précise, efficace, dure, grave et un côté slave (une certaine résistance, imposante parce qu'elle donnait l'impression d'un certain vécu), lascive, habitée, inégale, nerveuse, musclée, profonde, froide, calculée (plus par la parole).

4.1.2 Monique

4.1.2.1 Une présence à soi ludique, dans le lâcher-prise

Monique, quant à elle, aborde la pièce de façon très ludique. Elle utilise très souvent le verbe « jouer » qui implique un état propice au contexte d'improvisation structurée de la pièce. Elle aime jouer avec les autres danseuses, jouer avec le temps et l'espace, dans un souci permanent de construction de la pièce. Son discours est ainsi très représentatif de ce phénomène :

Naturellement, je ne suis pas une personne très « consistante », je ne fais presque pas de mouvements deux fois de la même façon, alors c'est bien quand la chorégraphe me laisse jouer, parce que c'est quelque chose que je fais naturellement.

J'ai beaucoup aimé jouer des rôles, trouver des personnages.

Je pouvais jouer à les regarder plus facilement.

J'ai beaucoup aimé danser par terre et jouer encore une fois les contraires, les contrastes.

C'est le fun parce qu'on joue.

Je joue avec des choses

Je joue avec moi-même.

Je joue un peu avec les spectateurs aussi

Je peux prendre le matériel et jouer avec à chaque fois.

Elle aime donc particulièrement faire évoluer sa gestuelle en fonction des autres danseuses, du rythme et de l'espace, se laissant aller dans les impulsions que le mouvement lui propose sans chercher à reproduire une forme fixe. Elle étire certains mouvements alors qu'elle en accélère d'autres. Magali le remarque d'ailleurs lorsqu'elle pouvait l'observer lors de son solo à la fin de la pièce. Elle appréciait

particulièrement voir comment Monique, d'un soir à l'autre, modulait la vitesse et les dynamismes de chaque mouvement, n'hésitant pas à faire des changements très visibles en jouant avec toutes les possibilités qu'elle avait. Monique se laisse en effet totalement aller dans le mouvement et accepte ce qui arrive dans le moment présent. Elle explique elle-même :

Au lieu de me casser la tête, je vais juste aller dans ce que j'ai bien fait. Peut-être que ce jour-là, j'ai vraiment senti que je croisais le corps et, alors, ça devient le mouvement. Mais le jour d'après, comme je suis bien tombée en déséquilibre de ma jambe, alors je vais vraiment tomber...

Dans ce sens, on peut dire que Monique est extrêmement à l'écoute de ce qui se passe pour elle. Elle est très peu dans le jugement puisqu'elle accepte de jouer avec les différentes variables qui s'imposent à elle. Ce jeu est permanent chez elle, aussi bien dans les sections improvisées que dans les sections plus chorégraphiées. Elle décrit par exemple que, dans la phrase chorégraphique du trio, elle s'est amusée à modifier certains rythmes, à insérer des pauses, à réagir en fonction de Magali, à laisser transparaître ses émotions. En outre, elle va à l'extrême de certains mouvements. Étant blessée, elle cherche toujours un moyen pour compenser certains mouvements qui pourraient lui faire mal, tout en cherchant toujours le maximum d'intensité. Elle décrit, par exemple, dans le moment baptisé les « lucioles », qu'elle tentait de compenser une douleur au dos par l'utilisation d'autres parties de son corps, en l'occurrence en pliant davantage les genoux et en faisant voyager son mouvement des genoux jusqu'à la tête plutôt que de la tête jusqu'au bassin. En dansant, elle avait alors le souci de ne pas se blesser. Elle cherchait à être le plus « confortable » possible, tout en restant assez extrême.

Monique semble donc danser de façon très ludique mais aussi très instinctive et en étant très à l'écoute de chaque partie de son corps. Elle ne se juge pas et ne semble pas prioriser le côté mental du travail. Pour elle, ceci la met dans un état plus ouvert à l'instant présent :

I was aware that I was living out "presence" after the piece was over, when I could not really remember clearly what had happened during the

performance, because I was really present and never thought back on anything nor thought ahead, this made me realize the power of truly being in the present moment.⁷

4.1.2.2 Une présence à soi par l'imaginaire

Par ailleurs, Monique se sert beaucoup de son imagination, des images que la chorégraphe, Erin, a pu lui donner en répétition ou d'autres afin de rendre palpable pour elle l'univers de la pièce :

I was really trying to get into the world of the piece, imagining the subtext and the imagery of each section. I was getting into the spirit of the piece. During the performance I was consciously using my imagination to embody these character traits, making statements through body language.

Elle donne certains exemples significatifs dans la section de l'ouverture de la pièce : « J'essayais de flotter les membres dans l'eau, même s'il n'y avait pas d'eau. J'essayais de sentir que l'espace autour de moi était plus épais, parce qu'il y avait moins de lumière [...] J'imaginai qu'on était un peu dans le noir. » Elle précise alors qu'elle était consciente de son environnement, mais davantage un environnement imaginaire, « dans sa tête », que son environnement réel, à l'extérieur. Elle est très à l'écoute de son imagerie intérieure : « J'ai beaucoup utilisé mon imagination, plus que les sensations techniques. » Cette imagerie lui permet de mieux savoir ce qu'elle fait et, d'après elle, cela rend ses mouvements plus clairs pour les spectateurs : « Je l'observe chez les autres. Je vois que les mouvements peuvent être plus clairs si la personne est vraiment consciente de ce qu'elle se dit qu'elle fait ». Ainsi, par son imaginaire et un travail de visualisation, elle tente de clarifier au maximum ses intentions (ou ses anticipations). Cette clarté intérieure favorise l'état d'abandon (que nous avons pu voir précédemment) à ce qu'elle a décidé de faire, un certain lâcher-prise. Elle n'est pas dans la finalité du mouvement mais bien dans le processus de sa

⁷ Monique est anglophone mais parle aussi très bien le français. Elle a donc choisi de remplir en anglais son questionnaire écrit et de répondre en français à l'entretien oral.

réalisation. Son mouvement se fait entre l'action intériorisée et la capacité de jouer avec. Elle est « présente » à ce qu'elle fait, car elle est là où elle doit être et que cela fait sens dans son corps.

4.1.2.3 Une présence à soi dans l'inconnu par la création de personnages

Dans toute la première partie, et surtout les sections d'improvisation, elle ne cherche pas à produire des mouvements ou des actes qui reflètent ce qu'elle est personnellement, elle va plutôt chercher à créer des personnages, jouer des rôles. Elle a tenté dans cette pièce d'aller dans des zones qui ne lui sont pas familières: « J'essayais de faire quelque chose qui n'est pas moi. Quand c'était plus libre, j'ai trouvé ça plus difficile parce que c'était des positions plus personnelles. Donc j'ai beaucoup aimé jouer des rôles, trouver des personnages...». Le fait de devenir un personnage, d'aller vers l'inconnu, lui permettait, d'après elle, de dégager une plus grande fragilité et une plus grande vulnérabilité : « Je pense que ça me rend un peu instable, alors peut-être un peu plus vulnérable qu'à d'autres moments, parce que je vais quelque part où je ne suis pas habituée d'aller ». Elle relie alors cette vulnérabilité à la notion d'honnêteté dans son mouvement. Ainsi, il est intéressant de voir dans cette analyse que, pour Monique, cette honnêteté n'est pas reliée à l'expression de son intériorité et de son être « véritable » mais plutôt à la vulnérabilité que l'exploration de chemins inconnus fait surgir en elle.

Adjectifs du public : Naïveté, qualité de l'enfant, expression corporelle naturelle, dévouée, confiante et forte, visage lumineux, en paix, détendue et réceptive, donne du piquant à la pièce, secrète, énergie, force, emprunté (pour le jeu théâtral), puissante, dépense d'énergie liée à son exécution technique, forte, projection vers le public, un visage expressif, des gestes excentriques, garçonne, terrestre, ludique, grands yeux, fluidité, très expressive, affirmée, habitée et sensuelle, précise, féline, sexy.

4.1.3 Thea

4.1.3.1 Une présence à soi intérieure: don de soi et vulnérabilité

À travers son questionnaire écrit ainsi que son entretien, Thea semble avoir eu une présence à elle-même très intériorisée. Ce qui ressort en premier lieu est, en effet, le besoin qu'elle a eu de sentir d'où provenait chacun de ses mouvements, d'écouter ses impulsions intérieures. L'écoute semble donc être très importante pour elle, aussi bien l'écoute qu'elle pouvait avoir d'elle-même que des autres danseuses. Ses mouvements étaient en quelque sorte le prolongement d'un état intérieur ou d'une sensation dont elle pouvait avoir conscience. D'autre part, elle parle d'organicité et elle spécifie son besoin de trouver un sens personnel pour chaque changement d'état. Même si ce qu'elle faisait n'était pas toujours clair pour elle ou évident, elle tentait de vivre cette insécurité et de donner du sens à chacun de ses mouvements en essayant de trouver à chaque fois une «motivation» pour les initier :

I'm always looking for another motivation, I'm still looking for the reason that I'm doing that and why it's getting smaller and how that's going to lead to the next thing. I'm internally trying to make some sort of link / When am I going to get up, and why? Inside, I am trying to create, not a story, but a motivation. So that you give it the right amount of weight, so it's not nothing, but it's not over the top, and it's not distracting.

L'écoute de ses impulsions permettait donc à Thea d'être dans un état d'anticipation de son mouvement. Elle explique qu'elle commence à le sentir avant son émergence, avant qu'elle se mette à bouger. Le public ne peut pas déceler cette préparation mentale, mais Thea, quant à elle, a pris sa décision en amont même de son action. D'autre part, la vulnérabilité est un terme qu'elle emploie beaucoup pour décrire ce qu'elle ressent lors de la performance. Ce qu'elle montre sur scène, c'est elle-même et non pas un personnage, ce qui l'a rend parfois insécure ou vulnérable :

It's kind of a listening, like an internal listening. It's like a not rushing, a trying not to hide, even if you feel unsure (...) So if I'm feeling unsure, then that makes me vulnerable (...) Some sort of truth to it, if you just

kind of stay kind of vulnerable or whatever [...] And then I tried kind of cautiously, each night to stay as vulnerable as I could.»

De plus, Thea explique qu'elle veut « ouvrir » au maximum, ce qui ne signifie pas, pour elle, se projeter ou se mettre à l'extérieur d'elle-même. Au contraire, elle ouvre au public ce qu'elle a de plus intime, ce qui lui donne cette vulnérabilité. Elle va donc chercher ce qu'elle a à l'intérieur pour l'ouvrir à l'extérieur :

I was just trying to speak my text like me. I wasn't trying to make a character. And to try and do it as honestly as I could [...] I felt a strong presence at this moment as created by the vulnerability of simply standing and looking out at the audience [...] I really feel that for me, it's just about opening and being vulnerable. So it's quite intimate. That's why I often feel traumatized afterwards! I'm always really sensitive after a show, really sensitive.

Lors de son solo, elle raconte d'ailleurs une histoire plutôt difficile qui lui est réellement arrivée. Elle confie une part de son histoire personnelle ce qui participe d'autant plus à son dévoilement et à sa vulnérabilité. Mais plus tard lors de l'entretien elle explique que c'est un état qu'elle aime et qu'elle recherche en représentation : « Being in that position, up, being out there, in that kind of vulnerable place, or being, performing for people is something I've always loved ». Thea évite donc d'être dans le jugement ou le questionnement lors de la performance puisqu'elle accepte d'être dans des zones de non confort : « I won't let myself think those things. You have to stay in the moment and you have to embody it ». Plusieurs fois, elle répète qu'elle est d'ailleurs dans un état proche de la méditation :

It's kind of an inner transformation that starts to happen [...] I do go to a different part of my brain [...] I have, like, chatter in my brain, I have a lot of stuff in my head. But in a performance, that, just, all that leaves, for the most part. Unless, the only things that will come in will be things about that performance, tasks.

Thea semble donc considérer le moment de la représentation comme un moment particulier, mystérieux, propice à cet état de transcendance du quotidien et de ses états mentaux et physiques. La représentation serait pour Thea un moment sacré, de calme

et de libération d'elle-même. Étant très blessée aux genoux, elle doit en effet toujours faire face avant les représentations à une certaine anxiété face à sa douleur. Elle dit alors une petite prière à son corps avant le spectacle pour lui dire que tout ira bien et qu'il est en sécurité. Puis, une fois qu'elle est sur scène, elle ne ressent plus la douleur comme telle mais ressent plutôt une véritable impression de paix : « Just before I find myself in a place of suspended calm. Once I'm out there, I don't feel any pain. When I'm moving around, I feel really caught up in the moment, everything's existing in that moment. And I have a sense of peacefulness ».

À de rares moments seulement, Thea s'est trouvée dans un état plus quotidien et plus dans l'analyse, assise sur la chaise sur le bord de scène. Elle pouvait alors se questionner sur les choix qu'elle avait pris lors des improvisations, choix rythmiques et spatiaux ou bien directement sur sa manière de bouger.

4.1.3.2 Une présence à soi ouverte et disponible : attention et perception extra-quotidienne

Par ailleurs, Thea décrit une attention resserrée qui s'accompagne d'une perception qui s'ouvre à l'ensemble de ses sensations. Elle porte attention davantage aux détails que dans la vie de tous les jours mais reste disponible à l'ensemble des éléments qu'elle peut percevoir. Elle se sent dans une « hyper-awareness » qui inclut tous ses sens : « To myself the presence comes in the form focus, a narrowing of attention and a widening of perceptions ».

Lorsqu'elle mentionne une attention resserrée, elle signifie donc qu'elle est davantage attentive à des détails qu'elle ne remarquerait pas autrement :

I just know that I'm noticing and being and drawn in or more aware of things that I normally wouldn't be aware of. Like in the improvisation at the beginning, too. I'm way more aware of the space, too. Like the pipes or the cracks in the floor or the texture of the wall or whatever it is. It's like, it jumps out more.

Cette qualité d'attention est reliée à ce qu'elle appelle l'état d' «hyper-awareness» qu'elle décrit ainsi :

I notice things more that I wouldn't notice. Time has a different sense. And things feel different, they feel stretched out. Like, in my solo, at certain points, I'm really aware of going through every part of it. There are times when it becomes blurry and that sometimes makes me think that, I know that there's more work to be done. You're really aware of everything that you're doing: I did this with my hand (*makes gesture*), I'm really aware of just the feeling of my skin right here in this one spot. It brings my awareness to these things. For exemple, when Magali is doing her solo, suddenly my awareness is really, really focused on her feet. It just brings my awareness on different places. And that is kind of interesting because usually, the awareness is on a person's face. But here I have this opportunity to have the sensation of just what is *that* thing. I feel like the hyper-awareness is everything gets filled with more juice.

Son attention se situe donc en dehors d'une perception quotidienne de son environnement et d'elle-même. Elle est au contraire dans une perception extra-quotidienne et dans un état d'éveil particulièrement intensifié.

4.1.3.3 Une présence à soi parfois retenue et non exprimée

Enfin, dans la description de sa performance, Thea évoque des moments où elle est particulièrement attentive à ne pas se blesser, à ne pas en faire trop, ou bien des moments où elle retient ses impulsions intérieures.

I don't want to hurt myself. So that forces me to, like, "Okay, how else can I get there than to just push, push, push into the physicality, go faster, faster, spin my arms more, more, more... Finding other ways, another way to bring it out.

Il est donc toujours question pour elle de répondre aux exigences de la chorégraphe tout en considérant ce qu'elle peut donner, peut faire sans aller à l'extrême « physicalité » : « I have a certain caution there, too. Like, okay, "I can find this state,

I can get there with less.” [...] The idea that, of trying to see if I can keep a kind of, a little bit less, and still get there. You know, get to whatever state I needed to be in ».

Par ailleurs, lors des improvisations, Thea a, à plusieurs reprises, ressenti le désir de faire telle ou telle action, tel ou tel mouvement. Elle reconnaît ses impulsions en elle, en a conscience, mais ne les réalise pas car elles seraient peut-être des propositions trop éloignées des consignes de la chorégraphe et de l'atmosphère de la pièce :

I did have moments in the piece where I had a strong impulse to follow, to go in a direction. But, that's really risky, you can't, really. So you maybe go in that direction where your intention, so that it's like really small. Maybe it's still there, for you, in some way. For example, in the dollhouse, I wanted to interact with you more, and I saw the potential really easily for there to be moments of contact but I can't act on that impulse. It's not my place.

Elle agit donc de façon retenue, car ce n'est pas forcément l'action qu'elle aurait voulu faire spontanément. Son mouvement n'exprime donc pas son impulsion première mais plutôt une intention plus réfléchie, qui selon elle, sera plus en accord avec le sens de la pièce en général.

Adjectifs spectateurs : Théâtrale, sensibilité/écoute envers elle-même et envers les autres, effacée, douce, solitaire (l'autonomie et l'indépendance de la femme), présence dans le corps, mais pas dans le visage, assurance, aisance, vulnérable, terrienne, habitée, mobile, un rien floue, présence féminine/ féministe, maternelle, danse qui tend à effacer l'esthétique, comique, discrète, timide, sauvage.

4.1.4 Johanna

4.1.4.1 Une présence à soi émotive, dans l'affectif

Nerveuse et éparpillée dès le début du spectacle, j'ai eu du mal à trouver une stabilité et une continuité tout au long de la présentation :

Ma préparation était un peu chaotique. En début d'après-midi j'étais très stressée par la journée qui m'attendait. Avant le spectacle, je devais

m'échauffer, me concentrer et en même temps m'occuper des derniers détails de l'organisation de la collecte de données. Cela m'a un peu décentrée.

J'ai évolué alors entre des moments de malaise, d'autocritique et d'un foisonnement de pensées et des moments de plaisir, de recentrement et de confiance. Il s'agissait pour moi d'un va-et-vient constant entre différents états instables et assez extrêmes qui me mettaient dans une émotivité accrue. J'étais cependant très à l'écoute des autres danseuses et de l'espace dans un souci permanent de participer à la construction de la pièce. Ainsi, j'ai vécu chaque section de façon très différente, en fonction des tâches à accomplir, de ce qui se passait avant ou après, ou bien suivant mon affinité particulière avec telle ou telle section.

L'exemple le plus clair de décentrement se trouve dans la section dans laquelle je me retrouve assise sur le côté de la scène et regarde le solo de Thea. Je suis alors dans la projection de ce qui va se passer et dans l'appréhension, la peur des deux sections qui arrivent :

Avant cette partie-là, j'étais vraiment dans la projection de ce qui allait se passer. Je me sens moins à l'aise dans cette partie-là. J'ai toujours une sensation que je ne peux pas aller au bout de mes mouvements. Je suis coincée au niveau de mes jambes, donc ça me perturbe tout le temps au niveau de mes équilibres. Donc c'est un moment que je n'aime pas. Je n'avais pas envie de le faire, ce moment-là. Dans ma tête, je me disais « Ok, concentre-toi, concentre-toi », et je m'en voulais, parce que je voulais vraiment arriver à la dernière partie que j'aime vraiment faire. Ça m'énervait de penser ça parce que j'avais envie d'apprécier le moment d'être sur scène. Mais sur la chaise, j'étais très très consciente. Donc là, je suis arrivé à ce moment-là assez tendue et pas forcément à l'intérieur de moi, je me jugeais beaucoup.

Dans le mouvement même, je suis dans un perpétuel état de déséquilibre et de récupération d'une sensation de fragilité à une sensation de force et de maîtrise. Dans l'entretien, je donne particulièrement des exemples dans la section du trio chorégraphié. Je dis tout d'abord : « Lors de cet équilibre, c'était horrible, je ne tenais pas en place. Je me suis dit « T'es nulle, t'es nulle, t'es nulle ! ». Et ça m'a empêchée de me stabiliser, d'être solide sur mes jambes ». Puis je me récupère sur le moment d'après : « J'aime bien le mouvement d'après. Ça m'a rattrapée un peu, parce que je

le trouve agréable à faire. J'ai essayé alors de le faire encore plus grand, encore plus plein pour contrebalancer ce qui venait de se passer avec l'équilibre manqué ».

Grâce à l'entrevue menée par Nicolas⁸, cette caractéristique de mon interprétation est apparue évidente. Ainsi, il y a deux types de moments pour moi dans cette pièce. Les premiers sont des moments de malaise qui se caractérisent par une sensation de perte de moyens techniques, une faiblesse dans les jambes, avec soit une activité cérébrale très intense que je rattacherais à de l'autocritique, soit un débordement d'émotions liées à de la panique, de l'anxiété. Le deuxième type de moments est relié à un plaisir intense accompagné d'une sensation de maîtrise, de contrôle, d'amplitude du mouvement et de l'immersion totale dans le moment présent : « Des fois, je suis dans la projection, je ne suis pas du tout dans le moment présent. Je pense à ce qui vient de se passer, je pense à ce qui va se passer. Puis il y a certains moments dans lesquels je suis vraiment dedans, et alors je savoure le moment ». Ces différents moments sont donc clairement accompagnés d'une appréciation affective. J'évoque lors de l'entrevue que ces deux types de moments sont liés à l'image que je me fais de moi-même et à la confiance que j'ai en moi de faire telle ou telle action, tel ou tel mouvement : « Mon état est beaucoup lié au fait que j'aime ou que je n'aime pas ce que je fais et je me sens capable de le faire aussi ».

Le sentiment de malaise est aussi relié au fait que l'action, les directives de la chorégraphe m'apparaissent plus ou moins claires. J'évoque à plusieurs reprises des transitions qui étaient difficiles pour moi car je ne savais pas exactement pourquoi je les faisais. Les ruptures entre les différents états étaient trop radicales ou les chemins pour les réaliser n'étaient pas encore trouvés. Il s'avère donc que les moments plus forts de présence à moi-même sont des moments clairs, qui font sens pour moi, dans lesquels je peux trouver des liens personnels ou non.

Si l'action que je dois faire est claire pour moi, si je sais exactement où je vais, pourquoi je le fais aussi. Quand les choix de la chorégraphe ne sont

⁸ Mon entretien a été mené grâce à l'aide de Nicolas Filion, étudiant à la maîtrise en danse de l'UQAM, 2005-2007.

pas clairs pour moi, je ne suis pas sûre, je ne peux pas le donner. Par exemple, je ne sais pas encore pourquoi je joue le personnage de la décoratrice d'intérieur contrôlante qui veut mettre des fleurs sur sa table. Je ne vois pas ce que ce personnage fait dans la pièce. Mais ce n'est pas clair pour moi, donc, quand je la fais, je ne sais pas pourquoi je la fais. J'ai besoin d'avoir une raison peut-être.

4.1.4.2 Une présence à soi épanouie et accueillante

Ma présence à moi-même s'est donc faite de façon intermittente lors du spectacle du dimanche soir mais a été réellement cristallisée dans la dernière partie du spectacle. Alors que tout le reste du spectacle s'est avéré être un incessant rebondissement d'un état à un autre, la dernière partie du spectacle montre un état plus stable, plus continu, dans le plaisir de l'instant. Alors qu'à d'autres moments, je suis dans une surdose d'émotions, une surdose d'activités mentales, dans cette partie un certain équilibre entre l'émotionnel, les sensations physiques, la conscience de l'autre et de l'espace semble être trouvé. De façon similaire à l'expérience de Monique, j'utilise mon imaginaire :

J'ai conscience que c'est un moment fort. J'arrive à me mettre dans cet état-là parce que mon imaginaire est très actif à ce moment-là. Je me visualise, j'entends les questions que les spectateurs pourraient me poser comme si j'étais en train d'être interviewée. Donc je ne suis pas en train de penser à ce que je dois faire, je ne suis pas en train de penser à ce qu'il se passe derrière moi, ou à ce qu'il va se passer, je suis juste ici et maintenant, et c'est un état que je vais chercher par l'imaginaire : qu'est-ce que moi je ferais dans une situation pareille.

Je suis également dans une ouverture de mes perceptions et une attention focalisée comme le souligne Thea. L'ouverture de mes perceptions est exprimée par une écoute de mes sensations accompagnée d'une écoute accrue de ce qui m'entoure, de l'espace, et en particulier de la présence de Monique :

Au début, je suis très à l'écoute de Monique. Le fait d'être à son écoute d'elle me permet d'être beaucoup dans mes sensations, dans mes pieds, dans

mon énergie, dans mon plexus. Je sens vraiment mes mains sur mes cuisses. J'essaye vraiment de nager, d'aller chercher l'arrière. Donc tout ça, c'est très clair pour moi, physiquement. Je suis à l'intérieur de moi et en plus, j'ai une autre dimension à côté grâce à Monique. J'adore ce moment-là, quand je la sens derrière moi. Elle est tellement présente. Puis elle joue avec ça. Des fois, elle se rapproche de moi. J'ai l'impression que ça me met dans une ouverture, dans ce solo-là. C'est une entrée en matière géniale. Je suis projetée vers l'avant parce que je regarde dans la diagonale, je sais qu'il y a quelque chose qui se passe en avant de moi. Mais d'un autre côté, j'ai des yeux derrière. J'ai des antennes.

L'attention resserrée quant à elle est caractérisée par cette attention aux détails particulièrement en éveil :

C'est vraiment un moment très intense de présence à moi-même. Mais surtout physiquement. Il y a un moment particulier aussi dans ce solo où je prends ma main au sol pour la faire glisser. A chaque fois, et aussi au spectacle d'hier soir, je fais un gros zoom in sur mes mains, comme si je ne devenais que mes mains. Elles ont l'air plus grandes que d'habitude. J'adore prendre le temps de regarder mes mains à ce moment-là. C'est comme si le temps était ralenti.

Et enfin tout semble se dérouler de façon naturelle, sans heurt ni jugement, comme le spécifie Magali.

Je ne force pas, je ne le garde pas. Puis je le laisse juste aller à ce que c'est fini. Mais c'est vraiment, je suis vraiment dans un état et je le vis : je me sens seule.

Toute la fin pour moi est naturelle parce qu'émotionnellement, je le vis vraiment.

Ainsi, dans toute cette dernière partie, je me sens bien physiquement et je me sens donc extrêmement confiante. Physiquement et techniquement, mes actions sont plus claires, faites avec plus de calme et de contrôle tout en ajoutant cet élément qui semble essentiel pour moi : le plaisir.

Là, j'adore ce moment-là, je suis comme en extase ! À ce moment-là. Les trois soirs, ça a marché, j'étais tellement contente ! Parce que je suis en équilibre, mais je me sens hyper forte sur ma jambe de terre. Je me sens à tous les niveaux. Mon équilibre tient parce qu'il y a une ligne de tension qui se

crée au-dessus de moi et il y a Monique qui me donne une ouverture en avant de moi. En même temps, je suis en cambré, donc j'ai une grande conscience de moi en arrière. C'est comme si j'étais tirée des quatre côtés. Et c'est pour ça que les trois soirs, ça a marché.

De plus, mes actions sont claires car elles font du sens pour moi émotionnellement : « Mes états physiques, comme le fait d'accélérer, de donner des accents, ou de ralentir, ou de suspendre ou de tourner, de faire un regard clair, toutes ces actions physique m'emmènent dans des états émotionnels ».

4.1.4.3 Une présence à soi qui tente de s'assumer

Tout au long du spectacle, que je sois dans un état de malaise ou un état de plaisir, je démontre cependant toujours le souci d'assumer mes choix, d'aller au bout des propositions que je fais, de m'affirmer, surtout dans les moments de prise de paroles, afin de compenser le manque d'expérience théâtrale et peut-être la peur du ridicule :

M'assumer, c'est-à-dire parler fort, articuler. J'ai tendance à parler vite à manger mes fins de phrases. Ma conscience était donc vraiment dans les fins de phrases, où il fallait que j'aille jusqu'au bout, puis même si je disais une absurdité, il fallait que je l'assume.

S'assumer ici implique donc de faire des choix d'actions dans le temps et l'espace et de les mener jusqu'au bout malgré l'autocritique ou le manque d'assurance afin de donner la même intensité et une certaine constance à mon implication dans la pièce. Ce désir de s'assumer semble donc vouloir être un fil conducteur dans l'ensemble de la pièce afin de lier les différents états extrêmes par lesquels j'ai pu passer.

Adjectifs spectateurs: Intensité, aisance dans la prise de parole, assurance dans l'état d'interprète, elle s'assume dans ce qu'elle est. Regard intense. Présence dans le haut du tronc (épaule, plexus solaire), voix profonde et posée, incarnée, polyvalente, précise, intense, fragile, libre, désinvolte, fluide, retenue, douce, fluide, coquine, précise, drôle et généreuse, dynamique d'un chat (très féline), jeu de séduction, se fond dans l'ensemble, visage mobile.

4.2 Présence à soi et contexte de la pièce

Comme nous venons de le voir, le type de présence à soi semble avoir été très différent pour chacune des danseuses en fonction de leur personnalité et de leur vécu personnel. Cependant, à l'analyse des entretiens et des questionnaires, il est également apparu que le contexte de la pièce, avec ses différentes parties et ses consignes diverses, pouvait avoir influencé ces différentes présences à soi en donnant des caractéristiques communes aux quatre interprètes. Chaque danseuse tentait en effet de répondre aux nombreuses consignes de la chorégraphe, que ce soit dans des moments d'improvisation structurée ou bien dans des moments plus chorégraphiés. On ressent, par exemple, dans les quatre témoignages, cette volonté de faire les « tâches » que la chorégraphe a proposées, de suivre des consignes claires dans la construction de l'espace et du temps ou bien dans le rapport avec les autres danseuses. Ainsi, il semblerait qu'on ne peut détacher la question de la présence à soi du contexte dans lequel elle est vécue. J'ai donc pu, à travers l'analyse des données, déceler cinq éléments de la pièce ou du travail des danseuses qui ont pu devenir des facteurs communs aux quatre danseuses modulant ainsi leurs présences à elles-mêmes: l'attention à l'autre, l'action, les séquences d'improvisation et les séquences chorégraphiques écrites, le degré d'attachement des danseuses aux consignes de la chorégraphe, et enfin le recours à l'imaginaire.

4.2.1 La présence à soi dans l'attention à l'autre

Tout d'abord, l'attention donnée aux autres danseuses semble avoir été un facteur très important pour la présence à soi des quatre interprètes, étant donné que les consignes même d'improvisation structurée de la pièce impliquaient la prise en compte des autres dans l'espace et dans le temps. L'interaction des danseuses entre elles influait sur les choix de chacune et les prises de décision qu'elles faisaient pour la construction de la pièce. De plus, la présence des autres danseuses pouvait être

également un soutien ou une stimulation. J'évoque par exemple au début que le fait de regarder les autres danseuses me calmait et me permettait de rentrer dans l'univers de la pièce, de me recentrer :

Je me suis accoudée à la rambarde et j'ai regardé les autres danseuses en bas. Magali est assise au milieu. Elle a l'air calme et bien posée au sol. Elle me regarde tranquillement en souriant. Cela me rassure et me calme. Je pense qu'il faudra me connecter avec les autres danseuses pendant la pièce. Je pense à mon regard vers elles, à écouter leurs rythmes, à jouer avec elles.

En outre, certains moments permettaient aux danseuses de s'observer les unes les autres et ainsi de faire un retour sur sa propre action. Magali, par exemple, assise sur la chaise, observe Monique et dit : « En regardant Monique [...] j'observais qu'elle faisait des changements. [...] Et en l'observant, je me suis dit plusieurs fois "Ah, moi, je pense pas à ce genre de trucs. Je pourrais! " ». D'autre part, pour la construction même de la pièce, il s'agissait pour les danseuses d'aller avec ou en opposition avec les autres, que se soit au niveau du rythme ou de l'espace, ceci donnant du relief aux propositions. Par exemple, si une danseuse décidait de faire une partie d'improvisation de façon très lente et très contrôlée, les autres pouvaient choisir de suivre le même rythme ou bien de danser dans une énergie différente, très rapide, saccadée ou très relâchée. De la même façon, une danseuse pouvait choisir de danser en avant-scène, au niveau du sol alors que les autres pouvaient soit la suivre dans cet espace soit danser en arrière-scène, à un niveau moyen ou debout. Voici une série de citations très représentatives de cette expérience:

Thea: « We were trying to interact a little bit more, in terms of being closer together and actually looking at each other and saying the stories to each other ».

Magali: « J'ai porté mon attention sur les autres danseuses. Par exemple, dans la toute première partie, j'ai vraiment essayé de bouger en fonction et en réaction à leurs mouvements (idée d' « espace négatif »), m'en inspirant ou les contrastant ».

Monique: « J'ai beaucoup aimé créer des relations spatiales avec les autres. Comme par exemple si tout le monde est là, qu'est-ce que ça va donner si je vais là-bas ? ».

Johanna : « Je pensais aux formes que je prenais dans l'espace et à l'espace que cela créait avec les autres danseuses. J'essayais de créer un espace tridimensionnel avec les autres filles. J'étais aussi attentive à la rythmique du groupe: danser lentement ou faire des petites accélérations. J'étais donc surtout attentive à l'énergie du groupe ».

Ainsi, les actions de chacune étaient influencées par ce que faisaient les autres ou pour reprendre un terme de Thea, chaque danseuse était à un moment donné « affectée » par la présence des autres. D'autre part, pour Magali, l'attention aux autres danseuses a pu être vécue de façon très diverse. Elle peut en effet l'éloigner de sa présence à elle-même ou, au contraire, lui donner l'impression de « bien danser » comme dans la section du trio.

Par ailleurs, la présence à l'autre se fait bien sûr par le regard et l'interaction dans l'espace mais aussi par tous les sens. J'évoque par exemple un moment très significatif dans la pièce dans lequel le sens de l'ouïe est particulièrement en éveil :

Je sens vraiment qu'il y a comme une tension, un lien, une élasticité entre nous. On se répond. Je ne la vois pas forcément. Mais je la sens tellement, quand elle est derrière moi, quand je marche. Je l'entends et c'est la première fois dans la pièce où je suis autant dans le sens de l'ouïe. À un moment donné, elle s'éloigne de moi et je dois attendre qu'elle revienne pour que je change de direction. Mais là, je ne sais pas quand est-ce qu'elle va être là. Je suis juste à l'écoute de ses pas, de son du vent qu'elle fait.

Il existerait une tension qui se créerait entre les danseuses, ce que Monique évoque en parlant de la sensation d'un « fil » entre elle et les autres danseuses. Les témoignages des danseuses ne sont pas alors sans rappeler l'expérience décrite par Merce Cunningham (1988) dans son livre *Le danseur et la danse* : « Au début du travail, il nous a fallu développer ce sens qui permet de sentir sans les voir où se trouvent les autres danseurs, et dans quel rapport à soi. Ce sens est très lié à la relation au temps, à ce que j'appelle le timing... » (p.23). En effet, cette capacité à sentir l'autre sans même le voir peut être rattachée à cette conscience très aiguë du temps, à savoir quand agir et quand réagir par rapport à l'autre. La relation à l'autre est ainsi liée étroitement aux actions à réaliser en fonction, encore une fois, des différentes

consignes et des différents repères que les danseuses ont dans la pièce. Nous allons donc à présent observer comment ce facteur de l'action a également pu influencer la présence à soi de chacune des interprètes.

4.2.2 La présence à soi dans l'action

Tout au long de la pièce, l'attention des interprètes semble avoir été souvent dirigée vers une action à réaliser ou vers une action en cours de déroulement. Elles avaient des tâches à faire, une action à réaliser, et elles étaient conscientes, au moment présent, qu'elles devaient faire des choix. L'action désigne ainsi un mouvement corporel volontaire, intentionnel, c'est-à-dire dirigé vers un but ou vers une finalité. Dans cette idée d'action, l'idée de « tâche » revient souvent dans les quatre témoignages des danseuses. Il s'agit pour elle de « faire », d'« agir » en faisant souvent des choix dans le moment présent, le plus souvent de façon spontanée. Cet état d'action est bien sûr la base de toute activité de danse. C'est ce qu'Andrée Martin (2006) explique dans son *Abécédaire du corps dansant* :

La danse est d'abord un acte, une action du corps, avant d'être expression, théâtralisation, mise en représentation. La sensation première du danseur, c'est celle de l'agir. [...] C'est donc la présence du corps qui fait la danse; du corps en acte, dans l'action, dans l'agir. Pas de danse sans corps, pas de danse sans acte, sans actions. Présences obligatoires et passage obligé. Le danseur prête son corps en acte au monde, et par là, contribue à sa manière à le faire autre, à l'enrichir. Transformation du monde; du sien comme celui des autres; spectateurs.

Les quatre danseuses sont donc en action, ont des choses à faire. Cela me renvoie à un atelier-crédation, mené par Alain Francoeur au département de danse de l'UQAM, dans lequel deux étudiants avaient exprimé que, pour eux, la présence à soi pouvait être amenée par l'attention que l'on porte tout simplement aux actions que l'on fait. Avoir conscience de ses actions, assumer ses choix permettraient ainsi d'être présent à soi-même. Alors, les mouvements du danseur font sens pour lui. L'attention ou la concentration extrême à l'action amènerait également plus d'intensité dans l'intention

et donc dans l'action. Dans *The Shallow End*, ces actions sont reliées le plus souvent aux consignes d'improvisations qui sont très nombreuses. Magali les décrit ainsi :

Moi j'appelle ça des tâches. Ce n'est pas du tout dans le sens négatif, mais, c'est tous les points auxquels il faut penser. Par exemple, une fois qu'on se met à parler à un enfant, on peut encore penser à se mettre à trembler, puis on peut prendre des pauses. Toutes les affaires qu'on peut faire, ou qu'on devrait faire en même temps.

Monique de la même façon reste concentrée sur les différentes orientations données par la chorégraphe :

Quand je bougeais beaucoup, je me demandais aussi : est-ce que je fais la tâche qu'on a à faire? Par exemple, Erin avait dit, pour ce soir-là, d'essayer d'avoir des moments de ponctuation, des moments où on se lance, « pitcher » plus dans les mouvements. Pendant les moments plus calmes, j'essayais de vraiment marcher dans une maison, ou de nager dans l'eau, de flotter... Des choses comme ça. Aussi, j'essayais de me sentir avec le groupe, de créer des formes contraires ou complémentaires avec les autres.

Enfin, Thea utilise le même terme « tasks » pour décrire ce qu'elle doit accomplir : « That movement, the walking in those different places with these really specific actions, they felt like they were tasks ». Parmi ces nombreuses tâches à faire, voici quelques exemples : marcher dans une maison de poupée, marcher dans le noir, dessiner des trajets dans l'espace avec les bras, raconter des histoires, indiquer le chemin à quelqu'un, faire voyager une balle à l'intérieur de son corps, faire des pauses sexy, regarder les autres danseuses, utiliser les murs ou les balustrades pour s'appuyer dessus, essayer de parler sans pouvoir sortir un son, nager au dessus de l'eau, donner des ordres à quelqu'un, se dessiner des traces sur le corps, etc. La multitude de ces tâches donne à l'ensemble des danseuses une qualité d'attention à l'action, à ce qu'elles font et une grande qualité de concentration. Lorsqu'elles sont vraiment dans leurs actions, elles sont réellement dans le temps présent, donc sont moins dans la projection ou l'autocritique. Je témoigne ainsi « Ce que j'aime d'être

dans l'action, d'être dans le faire, c'est que je n'ai aucune pensée ». Cette sensation d'être plongée dans l'action est particulièrement prononcée, comme nous l'avons vu plus haut, dans les passages de groupe. Cependant, on peut aussi noter une certaine différence entre les passages dits d' « improvisation » et les passages de chorégraphie écrite.

4.2.3 Entre improvisation et chorégraphie écrite

La pièce *The Shallow End* contenait, en effet, deux types de travail chorégraphique, mélange que l'on retrouve aujourd'hui beaucoup dans la création contemporaine : de l'improvisation et une partition chorégraphique écrite. Il est certain que ces deux modes de travail ne sollicitaient pas la même qualité d'attention pour les interprètes ni la même qualité de présence.

Dans les sections d'improvisation, les danseuses devaient être à l'affût des autres dans l'espace et rythmiquement. Elles devaient faire des choix sur le moment présent pour que leurs actions, leurs mouvements, leurs énergies, leurs textes facilitent une construction efficace de la pièce. Elles évoluaient donc à travers des consignes précises mais ouvertes, dans des sections plus ou moins structurées, mais qui, à chaque instant, pouvaient amener une surprise, une nouveauté. Leur présence était alors extrêmement concentrée sur l'action et sur ce qui les entourait. Il y avait une contrainte marquée de répondre aux consignes de l'improvisation et d'être à l'écoute des autres, mais d'un autre côté une grande liberté dans les actions choisies. Le nombre et le type de consignes semblent aussi avoir été un facteur influençant les différents types de réactions des danseuses. En effet, les réactions à ce facteur « improvisation » ont été très variées lors de la représentation. Par exemple, pour Magali, à certains moments, l'ouverture que la pluralité de ces consignes offrait, pouvait devenir extrêmement contraignante car elle devait être en permanence en train de réfléchir aux différents choix à prendre. À d'autres moments par contre la concentration au moment présent et aux autres lui permettait de ressentir un lien

« naturel » entre chaque mouvement et chaque action posée. Personnellement, ces moments d'improvisation pouvaient être soit des moments d'autocritique et d'auto observation soit des moments de grande immersion dans l'instant présent. Pour Monique, ces moments représentaient un lieu idéal pour son penchant au jeu et au laisser-aller du mouvement. Et enfin pour Thea, l'improvisation renforçait l'ouverture de ses perceptions et une attention intensifiée sur les autres danseuses. Cependant, on pourrait dire que, en général, ces sections étaient caractérisées par une grande concentration à l'environnement extérieur : aux autres danseuses, à l'espace et à la structure de la pièce.

Par ailleurs, les moments où l'écriture chorégraphique était plus structurée, connue, permettaient aux danseuses de se soustraire à toutes ces contraintes extérieures et de porter principalement leur attention sur leurs sensations et sur les émotions qui pouvaient naître de leurs mouvements. Cependant, ces parties plus écrites pouvaient être également à double tranchant. Magali s'y sentait rassurée et centrée alors que Monique ne se sentait pas à la hauteur, se disant incapable de s'astreindre à la précision demandée par la chorégraphe. Ou enfin pour moi, ces moments chorégraphiques pouvaient fluctuer par des moments de sensation de maîtrise et de prise de l'espace à des moments de peur s'exprimant par une sensation de perte de moyens. En général, on peut tout de même noter que, les solos, qui étaient des parties plus fixées que celles de groupe, favorisaient un certain lâcher-prise dans les décisions à prendre et devenaient ainsi des endroits stratégiques de présence à soi par l'écoute de ses propres sensations.

Par ailleurs, ces diverses manières de répondre à des consignes chorégraphiques ou à de l'improvisation, semblent aussi avoir été influencées par la tendance des danseuses à suivre les consignes de la chorégraphe à la lettre ou bien de se donner certaines libertés comme interprète.

4.2.4 L'attachement aux consignes de la chorégraphe

Le travail des interprètes consiste à exprimer le langage d'un ou d'une chorégraphe, pour rentrer dans cet univers qui n'est pas forcément le leur, et pour exécuter de manière la plus proche possible les mouvements demandés. Dans l'expérience des danseuses de *The Shallow End*, il semblerait que le fait de suivre les consignes de la chorégraphe de façon plus ou moins stricte ou de s'autoriser certaines libertés a influencé leurs différentes présences à elles-mêmes. Nous avons en effet des consignes claires, des phrases chorégraphiques apprises. Nous avons discuté souvent de l'univers de la pièce et de ce qu'Erin voulait dire à travers elle. Cependant, il faut noter qu'elle nous a laissé également la liberté dans cette pièce de jouer avec le matériel qu'elle avait écrit et qu'elle était moins attentive aux détails chorégraphiques qu'à l'énergie dégagée. Il est alors d'autant plus intéressant d'observer les différentes manières que nous avons eu de prendre ou non de la liberté par rapport à ce que nous avons appris. Ainsi, Thea, dans les improvisations, a tenté de rester le plus près possible des consignes et cela l'a parfois obligée à freiner certaines de ses impulsions, certaines envies qu'elle avait d'entrer en contact par exemple avec les autres danseuses. Au contraire, Magali semble très à l'aise dans l'idée de répondre aux instructions de la chorégraphe. Elle se dit elle-même « bonne élève » et sa présence à elle-même semble plus facile à atteindre lorsqu'elle a des repères connus qu'elle a pu intégrer lors des répétitions. Personnellement, je reste également très proche du matériel demandé. La tension ressentie lors du trio chorégraphié était justement reliée à cette peur de ne pas exécuter la phrase telle que je l'avais apprise. Enfin, Monique s'autorise surtout dans son solo à la fin de la pièce, de s'appropriier la gestuelle en jouant avec le rythme et en écoutant, à chaque moment, ce que son mouvement lui invite de faire, même si cela l'amène à réaliser le mouvement différemment à chaque fois. Elle est donc beaucoup plus à l'aise et présente à elle-même lorsqu'elle est dans cette liberté que lorsqu'elle doit être dans le contrôle et la reproduction d'une gestuelle. Enfin, il est à noter que si nous avons plus ou moins de latitude dans la

structure de la pièce et dans notre interprétation, Erin nous avait donné, pour respecter l'énergie qu'elle voulait, toutes sortes d'images qui ont pu aider à créer un fil conducteur entre les différentes approches que chaque danseuse a pu proposer.

4.2.5 Le recours à l'imaginaire

Lors du processus de création, Erin a, en effet, injecté dans chacune des parties de la pièce des images, des sensations, des situations imaginaires auxquelles nous pouvions faire référence en permanence dans la chorégraphie. L'interprète avait donc le choix de les utiliser ou non, mais dans l'ensemble chacune des danseuses a, à un moment donné, eu recours à ce monde fictif ou symbolique. Cela semble avoir eu pour effet, en général, d'avoir relié les quatre danseuses à leur propre vécu, leurs propres expériences, à ce qu'elles feraient, elles, dans de pareilles situations. L'imaginaire, qu'il soit social ou personnel, représente en effet les images, les représentations, les visions que l'on a pour exprimer notre façon de concevoir notre relation au monde et aux autres. Faire appel à l'imaginaire en danse serait alors se connecter à nos représentations mentales, à notre vie intérieure pour la mettre en acte, la mettre en forme. Ce qui en ressort serait une connexion à soi, une présence à soi intérieure qui nous reliait à des émotions ou des mouvements qui font sens ou qui deviennent davantage palpable pour nous. Chaque mouvement et chaque action prennent sens car ils sont vécus dans le réel, mais à partir d'une situation fictive qui prend sa source dans notre imaginaire. On peut par exemple penser à la scène des quatre chaises dans laquelle nous devons nous mettre dans la peau d'adolescentes qui veulent s'exprimer mais qui ne peuvent pas, ou encore, à la scène d'ouverture où nous marchions à tâtons dans une maison inconnue la nuit. Chaque action était donc souvent reliée à une image, une sensation, un personnage à interpréter.

Cependant, à certains moments, lorsque ces images données par Erin devaient nous servir à nous mettre dans la peau de personnages et à parler, ce recours au mode de l'imaginaire pouvait créer des conflits entre l'élaboration mentale des mots à dire, la

diction du texte et l'état physique dans lequel nous étions. Je l'évoque particulièrement dans des moments de transition dans lesquels il m'était difficile de passer d'un mode « chorégraphique » à un mode parlé : « J'ai eu un sentiment d'être fausse. Parce que là, encore une fois, je parlais trop fort... Ce n'est pas naturel, ce n'est pas quelque chose que j'aurais envie de faire à ce moment-là ». Il s'agissait ici d'un certain mode plus théâtral dans lequel l'imagination est souvent l'élément moteur pour explorer et donner à raconter une histoire. Cependant il est certain que nous n'étions pas familières, pas vraiment à l'aise avec cette utilisation de la voix. Le manque de formation dans cette discipline et le manque d'habitude d'utiliser la parole, a eu tendance, en général, à nous amener dans une zone d'inconfort, de doute et surtout dans une sensation de devoir sortir de nous-mêmes par la projection extériorisée d'une intention par la portée de la voix. D'autre part, cette insécurité était redoublée par le fait que cette projection de la voix était souvent dirigée vers le public, puisqu'il s'agissait de lui dire quelque chose, de lui proposer des images poétiques ou de lui raconter une histoire. Le recours à notre imaginaire personnel était alors confronté à ce que les spectateurs pouvaient éventuellement en percevoir de nous-mêmes ou de notre travail d'interprétation. Thea le rapporte d'ailleurs très bien quand elle décrit la vulnérabilité que cela pouvait lui faire vivre. À la lumière de ce dernier point, il apparaît donc important de se pencher un peu plus sur ce rapport aux spectateurs que les danseuses ont pu ressentir et qui semble avoir participé à la modulation de leur qualité de présence à elles-mêmes.

4.2.6 Le rapport aux spectateurs

Il n'a pas encore été question directement, dans les paragraphes précédents, du rapport que les danseuses entretenaient avec le public pendant la représentation. En effet, si la relation aux autres danseuses et aux diverses actions de la pièce apparaissait au premier plan dans leur travail, il semblerait que le rapport au public se soit fait, le plus souvent, de façon plus discrète, moins affirmée, comme une

conscience plus diffuse en arrière plan de l'action, mais cependant toujours présente, en filigrane tout au long de la pièce. Monique explique en effet: « Although it was difficult to see the audience in the light, I was able to feel them. I did not feel I was performing merely for the audience, but expanding the number of witnesses to the world of the piece. I felt as though I was trying to include the audience in my process ». De la même façon, Magali décrit son désir d'inclure des spectateurs dans l'intimité des quatre danseuses: « J'essaie de penser tout le temps qu'on n'est pas juste les quatre interprètes, mais que tout le reste de la pièce, de la place, de l'endroit, surtout, les spectateurs qui sont là sont inclus dans la chose qui se passe, l'événement qui est en train de se produire ».

Par ailleurs, chorégraphiquement, plusieurs passages de la pièce permettaient aux danseuses de sentir particulièrement la présence des spectateurs, soit parce qu'ils étaient plus proches d'elles (comme par exemple dans la fin de l'avancée geste/parole), soit parce qu'elles devaient clairement diriger leurs actions vers eux (comme par exemple dans la section des quatre chaises, dans la marche finale à reculons, ou encore dans certaines parties des solos). Dans cette adresse aux spectateurs, il y avait alors un désir clair de communiquer avec eux, d'exprimer une idée, une émotion. Dans mon propre témoignage, j'explique en effet ceci : « Dans le moment des « teenagers » sur les chaises, j'ai ressenti le public car c'est un moment beaucoup plus théâtral où j'avais l'impression de communiquer quelque chose, comme si je voulais parler à quelqu'un du public ». Magali spécifie également le même phénomène :

J'avais une grande conscience du public dans le moment des «chaises», parce qu'on lui fait face (même si c'est une diagonale) et que j'ai l'impression que, en tant que groupe d'interprètes, on lui « raconte une histoire » en quelque sorte. En exécutant ce moment, je pense à comment les gestes que l'on fait sont « lus » par le public, je veux vraiment qu'il comprenne qu'on essaie toutes de dire quelque chose et qu'on n'y arrive pas. J'ai l'impression de m'adresser directement à lui.

Ce rapport aux spectateurs se retrouve également dans le témoignage de Thea. Elle décrit par exemple que, lors de son solo, sa conscience des spectateurs devenait plus acérée puisqu'elle se rapprochait d'eux pour raconter la fin de son histoire. Elle pouvait alors ressentir leur énergie et surtout les voir plus facilement. On peut donc noter ici que la conscience des spectateurs pouvait se faire aussi grâce au regard. La fin de la pièce est dans ce sens très significative car les danseuses reculent en faisant face au public. Leur regard est alors dirigé vers les spectateurs. Cependant, la conscience du public pouvait se faire également quand les danseuses étaient dans d'autres directions. Monique explique en effet que, même de dos, elle essayait de donner à voir aux spectateurs une présence pleine et habitée. Le rapport au public se faisait alors sur un autre mode : les danseuses, à travers leurs actions, avaient conscience d'une certaine image qu'elles pouvaient donner à voir. Dans ce sens, chez Magali, le souci de rester simple est directement relié à son désir de transmettre une certaine image d'elle-même et de la pièce. Pour résumer, le rapport avec les spectateurs pouvait donc être favorisé par l'utilisation du regard et certaines adresses faites directement au public, mais aussi par la frontalité, la proximité vers l'avant-scène et enfin la conscience que les danseuses avaient de l'image d'elles-mêmes. La question maintenant serait donc de savoir ce que les spectateurs ont pu percevoir de tout cela. Nous allons ainsi à présent tenter d'analyser cet autre point de vue de l'action, celui des spectateurs.

4.3 Une mise en perspective : la perception des spectateurs

4.3.1 Des définitions similaires de la présence scénique

Je m'attarderai dans ce paragraphe à l'étude plus spécifique de la question 5 du questionnaire des spectateurs (voir Annexe G) : « Pour vous, quelles sont les qualités qu'une danseuse doit avoir pour être présente pour le spectateur ? Ou quelles seraient les caractéristiques qui fondent l'effet de la présence d'une danseuse sur

scène? » Cette question nous permet en effet de faire une première analyse de la conception générale que les spectateurs pouvaient avoir de la présence scénique.

Les réponses à cette question m'ont amenée à un résultat très homogène dans l'ensemble des spectateurs témoins. En effet, un consensus semblerait se dessiner sur les caractéristiques potentielles qui aideraient à mieux comprendre la présence scénique. Cependant, ce consensus reste, dans ses propositions, dans des concepts relativement « abstraits » ou difficiles à définir. Tout d'abord, les principes d'authenticité et de justesse semblent revenir à maintes reprises. La danseuse ne doit pas « jouer » un rôle mais plutôt vivre réellement la danse qu'elle propose. C'est un don de soi qu'elle fait et pour être présente ce don devrait se faire le plus « honnêtement » possible. Ainsi, voici le témoignage de Raphaëlle qui va particulièrement dans ce sens :

Un/e interprète doit savoir faire état de ce qu'elle ressent au moment même de la représentation scénique. Elle doit bâtir à partir de 'ce présent' pour ajuster son interprétation à un juste niveau [...] Si, par ailleurs, l'interprète propose tout simplement de se présenter comme il est, sans trop vouloir "jouer la danse", sans trop vouloir la "performer", et qu'il compose avec la danse à interpréter, le plus honnêtement possible, à partir de l'état qui l'habite à ce moment-là, il ne peut qu'être franc avec lui-même et avec le spectateur. Il ne peut que donner ce qu'il peut donner. Le lien entre lui et le public devient alors plus aisé et l'échange entre regardant et regardé peut alors être activé.

Une danseuse présente entre donc en communication avec le spectateur parce qu'elle exprimerait ce qu'elle est vraiment à ce moment-là. Irène fait le rapprochement avec sa pratique d'ostéopathe :

Il y a le regard et la posture qui déterminent la présence, mais aussi un côté plus subjectif, de non concret qui fait que le mouvement est authentique et vrai. En ostéopathie on parle de la vraie nature de la personne, et bien en danse c'est pareil [...] ce n'est pas une personne qui danse simplement, mais une personne qui s'exprime à travers la danse.

Le spectateur lit l'intériorité de la danseuse, peut en saisir les émotions, partage son expérience :

Pierre-Paul : A mon avis, les qualités nécessaires à la présence d'un interprète sont sa capacité à être transparent; à rendre accessible, palpable son intériorité.

Sa capacité à vivre le moment présent et à le transmettre, à partager avec l'extérieur la profondeur de cette expérience.

Osez s'ouvrir au monde et afficher autant sa vulnérabilité que sa force en se débarrassant de tout jugement. Dévoilé son conscient comme son inconscient. Investir dans cet exercice toute sa concentration et le poids de son corps.

Ainsi, d'après les spectateurs, pour que les danseuses soient présentes, il faudrait qu'elles se montrent ou se dévoilent au spectateur le plus simplement possible, avec justesse et vérité, et pour cela Fabienne rajoute qu'elles devraient être à l'écoute d'elle-même et de leur environnement : « Selon moi, la présence commence par une écoute intime de l'interprète à ce qui se passe dans son corps, une connexion à soi qui se double d'une connexion à l'autre et à l'environnement sonore et scénique ».

La présence scénique ne reposerait donc pas sur les qualités techniques d'une danseuse, mais plutôt sur ce qu'elle véhicule dans son vécu et sur son engagement total dans sa danse :

Michel F. : L'étalage technique n'intéresse pas, ça c'est du sport, du cirque. La «prouesse» artistique penche du côté de l'âme. La virtuosité dont il est ici question transcende la longueur des jambes et la possibilité de les lever plus ou moins hautes [...] Alors quelle serait la caractéristique qui fonde l'effet de présence sur scène ? La capacité de s'y incarner sans compromis, corps et âme.

Ces concepts nommés ci-dessus tels que l'engagement, l'authenticité, la vérité ou la justesse reviennent également très souvent dans les témoignages des danseuses. Elles semblent en effet toutes avoir eu ce souci de simplicité, d'authenticité et une conscience de ce don d'elles-mêmes. Cependant cela ne semble pas vouloir nécessairement dire que leur interprétation a été perçue comme telle par tous les spectateurs. Cette mise en parallèle sera donc développée de façon plus approfondie dans le Chapitre V : Discussion.

D'autre part, une caractéristique supplémentaire est revenue à plusieurs reprises : celle de l'adaptabilité en fonction de la pièce interprétée, qui irait de paire avec une certaine autonomie et une compréhension des liens internes qui régissent le sens de l'oeuvre. En effet, Nicolas, par exemple, écrit :

La première qualité fondamentale serait sans doute une grande adaptabilité, car les exigences changent radicalement d'une proposition à l'autre. Ce qui est une qualité remarquable dans un cas (une présence glamour et flamboyante en jazz, par exemple) peut devenir une tare affreuse dans un autre (cette même présence dans le travail de Louise Bédard).

Dans ce cas-ci, il m'a semblé que les danseuses qui parvenaient le mieux à tirer leur épingle du jeu avaient également fait preuve d'une certaine autonomie : elles avaient trouvé un fil conducteur qui éclairait leurs actions et leur présence du début à la fin. Elles avaient en quelque sorte accompli un certain travail d'appropriation pour habiter leur prestation.

La présence plus ou moins forte d'un interprète dépend donc de sa capacité à donner un sens à ce qu'elle fait. Le mot sens est à prendre ici de manière très large, c'est-à-dire qu'il peut s'agir d'une démarche intellectuelle, intuitive, physique, émotive [...] Peu importe, l'important est que l'on sente l'implication réelle et entière de l'interprète dans son travail.

De la même façon, Évelyne explique que la qualité de présence devrait changer ou demander des caractéristiques différentes en fonction de la pièce interprétée, ce qui demande au danseur une « intelligence physique et psychologique » :

Tout dépendant du style de spectacle, de la chorégraphie et du propos, je pense que la présence peut prendre différentes formes, différents aspects. En fait, elle doit nécessairement se modifier selon la pièce. Je dirais que la présence est bonne lorsque l'état psychologique de l'interprète est en lien avec l'état de corps, le mouvement, l'espace, la chorégraphie en somme qu'il répond aux différents stimuli intérieurs et extérieurs. Pour arriver à être juste et à trouver la qualité de présence qui correspond à la chorégraphie et à l'oeuvre entière, j'y reviens encore il faut de la sensibilité et de l'intelligence physique et psychologique.

Par ailleurs, deux spectatrices ont évoqué la notion de charisme qu'un individu peut avoir, et qui dépasse bien évidemment le cadre de la scène. Fabienne écrit en effet : « La présence scénique, que j'associe au charisme, est aussi tributaire de la façon d'être au monde dans le quotidien ». Ce qui renvoie à l'idée de Nathalie :

Pour être présente pour le spectateur, les danseuses doivent sembler habiter ce qu'elles font, comme si cela leur était naturel. Elles doivent dégager du charisme et captiver le regard du spectateur. Leur présence anime la scène. Elles doivent aussi être expressives et intenses.

Le charisme est souvent rattaché à quelque chose de plus ou moins magique, à un certain rayonnement invisible. D'ailleurs, étymologiquement charisme signifie « grâce d'origine divine ». Le charisme est aussi souvent lié à la confiance en soi, à une personnalité forte. Les personnes charismatiques auraient la capacité personnelle de plaire aux gens, de les influencer et de les attirer. Le charisme est également souvent rattaché à l'aura. Walter Benjamin (1935) écrit dans son livre *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* que cette aura est de l'ordre de la désirabilité et existe indépendamment du sujet. La danseuse serait alors chargée de signification pour le spectateur. L'aura serait donc une expérience singulière qui unirait le spectateur à une danseuse en particulier.

Enfin, quelques rares commentaires ont été faits sur le mouvement même. Par exemple, une spectatrice évoque l'importance de la respiration : « La respiration entre aussi en ligne de compte : une respiration juste donne selon moi plus de puissance au mouvement et à son éventuelle portée émotionnelle ». Ou encore, pour Katya, les qualités de présence seraient plutôt basées sur le mouvement et, éventuellement, sur le regard, et elle rajoute « un regard qui n'ignore pas les spectateurs » : « L'effet de présence est pour moi d'autant plus fort lorsqu'un danseur se "fond" dans son mouvement et/ou regarde "vraiment" le spectateur ». Ainsi, pour elle, il s'agit pour la danseuse de rendre claire son intention, soit de réellement vouloir entrer en communication avec le spectateur, soit d'être attentive à son propre vécu, à son action. Dans tous les cas, il s'agit pour la danseuse de captiver l'œil du spectateur et de le surprendre : « Il s'agira toujours de dépasser les attentes et de surprendre. En fait, la réplique de Diaghilev : « "Impress me", pourrait être celle de tout spectateur », pour reprendre la référence citée par Nicolas.

4.3.2 Mais des opinions diverses sur la performance des danseuses

Bien que les opinions des spectateurs sur les qualités nécessaires à une danseuse à l'élaboration de sa présence scénique soient relativement proches et du même ordre, leurs perceptions de la présence scénique des danseuses de *The Shallow end*, le dimanche 6 mai 2007, semblent très souvent différer. En effet, on retrouve des opinions très différentes au sein du groupe témoin. Par exemple, Nathalie et Fabienne démontrent un fort esprit critique sur la présence scénique des danseuses qu'elles ont trouvée plutôt faible. La première explique en effet qu'elle trouvait les danseuses « très concentrées sur ce qu'elles avaient à faire mais pas détendues et dans le moment présent ». Et la deuxième tente de relier cette impression de faiblesse au matériel chorégraphique en lui-même et du cadre dans lequel la pièce était présentée :

Globalement, je dirais que la présence scénique était plutôt faible et apparemment perturbée par le discours verbal. S'agissant d'un *work in progress*, on peut imaginer que le matériel chorégraphique n'est pas encore intégré, que les interprètes étaient encore beaucoup dans le marquage des séquences et que Johanna était plus particulièrement tendue par la présence de participants à son étude. Je pense aussi que la chorégraphie est très touffue et qu'elle ne permet pas aux ambiances diverses de s'installer, ce qui rend la présence plus complexe à mettre en œuvre pour l'interprète.

Cependant, d'autres spectateurs ont particulièrement apprécié la performance des interprètes et leur présence scénique. En effet, Évelyne écrit que pour elle « la présence est une des principales qualités de ce spectacle ». De la même façon, Pierre-Paul exprime son enthousiasme face à ce qu'il a perçu :

Globalement je dirais que ce fut une excellente performance de la part de toutes les interprètes. Elles ont réussi, à différents degrés, à transcender leur présence. Leur implication personnelle était particulièrement sollicitée et primordiale dans la réussite du projet. Elles ont investi leurs expériences personnelles dans l'interprétation de la chorégraphie ce qui se percevait autant dans la qualité et la clarté de sa transmission que de sa réception.

Enfin, un troisième groupe de spectateurs reste partagé dans leur opinion. Ils ont ainsi pu trouver la présence scénique plus ou moins cristallisée suivant les différentes parties de la pièce. Nicolas explique que tout au long du spectacle, une interprète lui a paru « faire plus aisément le lien entre les diverses commandes chorégraphiques : alors que les trois autres ont, à plusieurs reprises, « échappé » des moments où leur présence faiblissait ». Irène écrit également que « La présence dépendait des moments dans la pièce. Parfois certaines interprètes relâchaient pour faire justement un contraste ».

Ainsi, les opinions des spectateurs sont diverses et ne tendent pas vers un consensus. Il semblerait que le jugement de la performance des danseuses soit étroitement lié à l'opinion que les spectateurs portent sur la pièce en général. Ainsi, Liviu, par exemple, explique que pour lui il s'agissait d'une « présence "exposée" des danseuses, une présence qui cherche à interpeller le spectateur » qui s'oppose à « la présence "naturelle" en danse, celle qui ne pose pas, mais qui se pose tout simplement et qui reste neutre par rapport au spectateur ». Nous pouvons relier cette impression au fait que pour lui, « la performance tendait, à l'exception de quelques moments plus théâtraux, à bloquer les significations ou les projections personnelles du spectateur ». S'agissant d'un travail en cours, on peut penser que certaines sections n'étaient pas totalement abouties, laissant des traces d'incertitude à la fois pour les danseuses comme nous avons pu le voir précédemment mais également pour les spectateurs. Nicolas évoque un moment en particulier :

Mon sentiment d'être tiré dans des directions contraires par le travail chorégraphique et par le travail interprétatif s'est sans doute cristallisé le plus fortement dans les quelques sections où les voix des interprètes se chevauchent dans des répliques sans cohérence les unes avec les autres. J'ai alors eu l'impression que le travail n'était pas au point et n'arrivait pas à « décoller ». Les entrecroisements (entre les répliques, les déplacements des interprètes dans l'espace, l'exécution de la gestuelle qui semblait souffrir de la dilution de l'attention des interprètes) me paraissaient laborieux. De même, le sens des paroles dites n'était, à mon sens, ni suffisamment éclaté, ni assez convergent pour en tirer une réelle efficacité théâtrale.

Ces diverses opinions sur la pièce, influençant la perception de la présence des danseuses, me semblent également rattachées au degré de sens que les spectateurs ont pu aller chercher dans ce que vivaient les danseuses. En effet, alors que certains n'ont pu rattacher leur perception à aucune expérience personnelle ou n'ont pu mettre du sens sur ce qu'ils voyaient, certains se sont sentis interpellés par ce qui se passait sur scène, ce qui leur a permis de mieux ressentir la présence des danseuses. Or, s'il est important pour les danseuses que la pièce fasse sens pour elle jusque dans les moindres transitions, il semble en aller de même pour le spectateur. Ainsi Raphaëlle, en évoquant le solo de Magali, note que la présence de la danseuse la ramenait à sa propre expérience : « De la voir danser me ramenait à mon propre état corporel lorsque je suis en état de représentation ». De la même façon Évelyne décrit l'attention particulière qu'elle a portée à mon solo final et ce que ces émotions ont déclenché chez elle :

J'ai particulièrement apprécié le moment où Johanna reste seule assise sur une des quatre chaises. Elle ne fait que des petits mouvements, des sourires, des regards charmeurs et timides. Puis son humeur change progressivement. Son regard s'assombrit, devient trouble, absent et bouleversé [...] Cette partie m'a bouleversée parce que je me sentais dans un état semblable. Je sens mon visage défait et fatigué. Je me suis vue dans ce visage en déconstruction, en lutte pour ne pas s'effondrer....

Enfin je citerai l'expérience d'Irène qui se dit avoir été touchée par la pièce en général. Il est intéressant de noter qu'à chaque évocation d'un moment en particulier, elle donne un sens à ce qu'elle a vu, comme une histoire qui lui était racontée :

Le début j'avais l'impression d'être dans un appart avec elles et je regardais le tableau général. Je ressentais l'intimité et la complicité avec les interprètes. Je relis cette impression aux moments de solitude agréable et nécessaire parfois pour se ressourcer et mieux vivre en harmonie avec les autres ensuite.

Le duo de Monique et Johanna à la fin. J'étais attentive à l'interaction et à la différence entre les deux. C'était beau.... Monique comme un ange protecteur de Johanna qui avait peur, était perdue. Les deux avaient une force

incroyable... Il reste toujours au fond de nous des ressources cachées. L'entraide, donner, c'est recevoir.

La séquence de mouvement de gauche à droite a retenu mon attention: sexy, les cris, la gêne. En tant que femme, je repense à tous les états dans lesquels je peux être qui ne me plaisent pas forcément! Comme par exemple correspondre à un idéal de corps, vouloir être sexy pour qui au fait, perdre patience en hurlant et ne pas être moi-même en faisant des manières pour plaire. Car on aimerait ça que tout le monde nous aime donc!!!

Ainsi, on peut relier chez Irène son appréciation de la présence des danseuses au fait qu'elle a été « touchée » par la pièce, qu'elle a pu saisir l'intentionnalité de la chorégraphe et les images que celle-ci voulait transmettre.

4.3.3 La rencontre des deux points de vue : moments choisis

Pour cette partie, il sera question de réfléchir davantage sur la corrélation entre le vécu des danseuses et la perception que les spectateurs ont eue d'elles. Une des questions centrales du questionnaire des spectateurs était en effet : Choisissez un ou des moment(s) où une ou des danseuse(s) ont particulièrement attiré votre attention (donner un signe distinctif pour les identifier : couleur du costume, action faite pendant le spectacle,...) et décrivez la perception que vous en avez eue. a) Quand était-ce? b) A quoi étiez-vous attentif à ce moment-là? c) Qu'est-ce qu'il vous reste comme impression de ce moment-là? d) A quoi pouvez-vous relier cette impression - dans le spectacle ou dans une expérience personnelle-?. Je m'attacherai donc ici à observer certains moments décrits par les spectateurs, moments dans lesquels une danseuse a plus particulièrement attiré leur attention, et à mettre ces diverses perceptions en perspective avec le vécu des danseuses mêmes.

Thea : avancée gestes/paroles

Évelyne décrit à un moment donné le quatuor gestes/paroles du début de la pièce. Cette section est un moment d'improvisation dans lequel les quatre danseuses évoluent ensemble avec une série de déplacements et de mouvements simples, et en y ajoutant du texte, différentes histoires à raconter. Dans ce passage, cette spectatrice dit qu'elle a pu remarquer davantage Thea qui semblait particulièrement concentrée sur les actions qu'elle avait à faire :

J'ai en tête surtout les mouvements de l'interprète qui se situait à droite de la scène (du point de vue du spectateur), celle aux cheveux bruns avec la couette sur le côté et un toupet. Je crois que ce qui a retenu mon attention c'est sa concentration au moment présent. J'avais l'impression qu'elle effectuait les mouvements telle une tâche avec beaucoup d'attention et de minutie. Il n'y avait pas de mouvements parasites ainsi je voyais les tracés des mains et des bras comme les traces que laisse un feu de Bengale.

L'attention d'Évelyne a donc été orientée sur les mouvements de Thea car ceux-ci apparaissaient extrêmement précis, nets dans leur trajet, leur orientation. Chaque choix de Thea était mené avec exactitude et application. Il n'y avait pas de « mouvements parasites », ce qui signifie que toute son énergie était mise dans ces mouvements en particulier et ne se laissait pas entraîner par d'autres impulsions, ou d'autres mouvements involontaires. Nous pourrions comparer cela à un caméraman qui tente de capter le plus clairement possible une image. Si celui-ci bouge par des mouvements parasites, inutiles à l'utilisation de la vidéo, son image risque d'être floue. Au contraire, s'il arrive à utiliser chacun de ses gestes de façon concentrée au mouvement de la captation de l'image, alors l'image sera limpide, précise et extrêmement claire.

Thea, quant à elle, parle de cette section non pas en terme de gestuelle ou d'actions, mais plutôt en terme d'écoute avec les autres danseuses: « I felt the beginning of the 'group presence' especially by the last night, as we move close together and share

stories». Mais elle rajoute: «...I wanted it to go further however...». Elle décrit alors ses impulsions qu'elle retient:

In the dollhouse, I had strong- more and more I wanted to interact with you guys, and I saw the potential easily for there to be moments of contact. That's the moment in the performance where it came on that I can't act on that impulse.

On voit donc ici qu'elle a le souci, malgré ses désirs intérieurs, de respecter les consignes de la chorégraphe. Elle a conscience de la possibilité pour elle d'engager des mouvements plus impulsifs, mais cette conscience lui permet de les retenir. Elle a intégré les « tâches » à réaliser et elle s'en tient à celles-ci tout en étant dans une grande écoute des autres.

La concentration qu'Évelyne a pu ressentir chez Thea n'était donc pas reliée à une attention extrême qu'elle portait sur la précision du mouvement mais plutôt à une grande attention aux autres danseuses et aux interactions qui pouvaient se créer entre elles. Il est donc intéressant de noter que l'attention aux autres chez Thea pouvait se lire chez Évelyne comme une attention à son propre mouvement, l'écoute des autres lui ayant permis de rendre sa gestuelle épurée de tout mouvement parasite et donc de la rendre très précise. Dans tous les cas, nous pouvons dire que la concentration à l'instant présent semble être la clé de cet effet de présence ressenti par Évelyne.

Magali : solo

Le solo de Magali a été mentionné par Raphaëlle qui s'est sentie touchée par la performance de l'interprète à ce moment-là. Magali est seule au milieu de la scène tout en étant observée par les trois autres danseuses qui sont assises sur des chaises en bord de scène. Raphaëlle dit avoir été attirée par la simplicité de Magali qui lui permettait de ressentir ses différents états :

J'ai perçu un paradoxe dans cette séquence: celle d'une interprète oscillant entre la force et la vulnérabilité. J'ai senti que sa qualité

d'interprétation était juste; netteté et suffisance dans ses intentions d'interprétation (pas de sentiment d'avoir sur-jouer, sur-interpréter.)

J'ai senti alors que cette interprète dégageait une justesse et une simplicité d'état qui permettait d'accéder, moi comme spectatrice, à ce qu'elle proposait, et ce, à partir de sa simple présence sur scène.

De plus, Raphaëlle explique de cette simplicité l'a ramenée à elle-même, à se questionner sur sa propre expérience d'interprétation :

De la voir danser me ramenait à mon propre état corporel lorsque je suis en état de représentation. De la voir m'a fait réaliser ce à quoi je pouvais bien vouloir transmettre dans mon rôle d'interprète, ce que je recherche à communiquer/transmettre par le corps en mouvement. Comment la justesse (stricte nécessaire) de l'interprétation peut-elle être canalisée dans le corps, dans l'esprit, dans la chorégraphie? Quels éléments à l'intérieur de l'interprétation appartiennent au danseur, à ce qui doit être dansé?

Cette spectatrice a donc été attirée par cette section pour deux raisons. Tout d'abord, elle a trouvé l'interprétation « juste » car elle pouvait ressentir les différents états par lesquels Magali pouvait passer. De plus, cette attention la renvoyait à elle-même et à ses propres expériences de danseuse.

Dans son témoignage écrit, Magali écrit que son solo représente un moment où sa présence à elle-même était particulièrement tangible : « Dans mon solo, j'ai eu plusieurs fois l'impression d'être particulièrement présente aux "états" dans lesquels me mettaient les mouvements. Cela m'a même rendue émotive parfois. » La vérité des émotions véhiculées par Magali proviendrait donc du fait qu'elle ne les provoque pas mais plutôt qu'elle les laisse émerger à travers les mouvements qu'elle fait.

De plus, elle explique qu'à ce moment-là, elle avait un souci de rester centrée sur elle-même, sur ce qu'elle ressentait, sur ce qu'elle avait à faire afin de ne pas se laisser influencer par l'environnement sonore. Elle avait peur d'être trop « dramatique » et donc s'efforçait de rester simple et de ne pas rentrer dans le pathos :

Bizarrement, j'ai essayé à ce moment-là de n'être pas trop attentive à la musique, parce que je trouve qu'elle souligne un peu trop ce que je fais. Ayant peur d'en « faire trop » et d'être trop dramatique, je me suis plutôt efforcée de rester « authentique ».

Pour ne pas dramatiser l'action, elle dit alors, lors de l'entretien, qu'elle garde une expressivité la plus neutre possible dans le visage : « Rester simple dans les mouvements et dans l'expression du visage. Ne pas projeter trop. Mais je pense plutôt à l'expression du visage ». Cette peur de sur-jouer provient du fait qu'elle était également très consciente du public et de l'image qu'elle pouvait leur donner : « Donc, on pourrait dire que j'étais particulièrement attentive au public à ce moment-là (surtout que les mouvements sont chorégraphiés et mémorisés, il y a de la place pour "porter son attention" sur d'autres choses)».

Ainsi, on peut dire que Magali était présente à elle-même dans cette section dans le sens qu'elle prend conscience de l'émotivité qui peut la gagner à travers sa gestuelle et également par le fait qu'elle a conscience qu'elle veut donner aux spectateurs une image d'elle-même juste et simple, sans dramatiser l'action. La simplicité de ses actions a pu ainsi être perçue et ressentie comme telle par Raphaëlle.

Monique : dans le trio

Elena souligne le trio de Magali, Monique et moi-même au milieu de la pièce. Ce passage est une phrase chorégraphique apprise. Certains moments doivent être à l'unisson alors qu'à d'autres nous pouvons improviser au niveau du rythme en insérant des arrêts. Alors que nous faisons toutes plus ou moins la même action, Elena dit que, à ce moment là, elle a été captée plus particulièrement par la présence de Monique :

J'étais attirée par la manière dont l'une d'entre elles (la danseuse brune aux cheveux très courts) se dénotait parce que sa gestuelle semblait faire sens plus que chez les autres, la manière dont elle rendait dramatique les mouvements, le fait qu'une émotion ou un sens sous-tendait ses gestes, la présence aussi de son regard.

Il apparaît donc que cette attraction soit le résultat de plusieurs éléments puisqu'elle cite une dramatisation des mouvements, une signification particulière que semblaient prendre les mouvements pour Monique et enfin sa qualité de regard. Il est intéressant

de noter que la notion de « sens » ici ne fait pas référence au sens que la spectatrice a saisi mais plutôt à son impression que le mouvement prenait de la signification pour l'interprète même.

Monique, de son côté, parle de l'attention qu'elle a mise dans les questions techniques de la phrase mais aussi dans l'importance de jouer avec le temps et avec les autres danseuses :

Je portais surtout mon attention sur les petites choses techniques qu'on devait faire bien, comme les sauts, et les tours, et tout ça. Mais après, comme cette section, j'ai beaucoup aimé jouer avec le rythme et avec la sensation d'improvisation parce que je ne savais pas quand j'allais mettre des pauses. Et puis là, je jouais avec Magali parce qu'elle jouait avec moi, très proche de moi.

Comme nous avons pu le voir dans l'analyse plus précise des différents types de présences à soi vécus par Monique, par son jeu perpétuel, elle se plaît à pousser sa physicalité et son énergie au maximum, en particulier dans cette section plus exigeante techniquement. De plus, elle explique que même dans cette section plus technique, elle pensait à des émotions que le mouvement pouvait suggérer, à des personnages : « Si un mouvement de danse te fait penser à quelque chose, ou te fait sentir quelque chose, tu peux aller vraiment loin là-dedans, comme par exemple la colère. Alors j'allais avec ça aussi. »

Enfin, elle évoque le fait qu'elle ne pouvait pas voir le public, mais que cela lui permettait, paradoxalement, de mieux le regarder sans en être affectée dans son mouvement :

On ne pouvait pas voir les spectateurs, et je pense que c'était facile à cause de ça, parce qu'on pouvait les regarder sans les voir. C'est une section assez agressive. Peut-être que, quand on voit les gens, ça nous rend plus vulnérable. Mais avec le mur de lumière, on ne pouvait pas voir les spectateurs [...] Je pouvais donc jouer à les regarder plus facilement.

Ainsi, la perception d'Elena semble très proche du vécu de Monique puisque les deux éléments notés par la spectatrice, la question du sens et la présence dans le regard, reviennent également dans le discours de la danseuse. On peut par contre rajouter

pour Monique que le mouvement prenait sens pour elle non seulement dans le jeu d'un personnage mais aussi de façon plus concrète dans l'intentionnalité de son mouvement qu'elle voulait rendre au maximum de son énergie et de ses capacités.

Johanna : solo sur la chaise

À la fin de la section où les danseuses sont sur les quatre chaises, Thea, Magali et Monique quittent cet espace et je me retrouve seule sur la mienne. J'apparais tout d'abord confiante, souriante, séductrice. Je suis dans la projection de moi-même vers quelqu'un d'imaginaire. Puis, plus le temps s'écoule, plus le doute s'installe, la solitude me pèse, une sorte de tristesse m'envahit. Je suis donc davantage dans un état d'intériorité et d'introspection. Ce court passage est ainsi une danse minimaliste et théâtrale où l'on me voit évoluer, changer. Trois spectateurs ont relevé ce moment comme étant un moment de présence forte. Évelyne écrit : « J'ai été captée par le regard de l'interprète. Par la justesse des émotions évoquées. J'ai trouvé le jeu de l'interprète naturel, vrai et empreint d'une grande sensibilité. » Nicolas quant à lui note : « Cette section commande une interprétation très théâtrale que Johanna rendait très bien ; l'honnêteté de son jeu permettait à sa présence de rayonner. ». Enfin Pierre-Paul explique qu'il était « fasciné par ce segment qui nous présentait une danse minimaliste et théâtrale mais dont la teneur éveillait notre curiosité et laissait libre cours à notre imaginaire ».

La justesse du jeu et la simplicité des émotions sont donc les deux éléments qui semblent avoir marqués ces trois spectateurs. La simplicité et la clarté de l'expression que chacun pouvait reconnaître aisément auraient favorisé l'échange de l'émotion :

Pierre-Paul : [Ce segment] mettait en scène et en évidence le langage codé de la communication non verbale. Cette même langue que nous parlons tous plus ou moins consciemment. Débarrassé de sons vocables, la subtilité et la complexité du système de communication et l'expression de l'interprète se révélaient à nous dans toute leur richesse et leur magnificence. La justesse de l'interprétation de chacune des attitudes corporelles de cette séquence rendait cette expérience exceptionnelle car elle dépassait largement le cadre

conventionnel de la danse pour nous ramener à l'essence même de l'interprétation, de la communication.

Évelyne explique d'ailleurs que ce moment l'a particulièrement touchée car il la renvoyait à ses propres émotions. Elle vivait cette situation avec empathie :

J'adore les visages expressifs; les visages qui dévoilent tout sur l'état psychologique. Cette partie m'a bouleversée parce que je me sentais dans un état semblable. Je sens mon visage défait et fatigué. Je me suis vue dans ce visage en déconstruction, en lutte pour ne pas s'effondrer.

Évelyne s'est également sentie interpellée par l'essence de l'interprète, par son intériorité : « Je reste avec la sensation que j'ai vu l'être de l'intérieur, ou plutôt d'avoir vu un être passer de la superficialité du corps à la profondeur de l'esprit. J'ai vu un corps être possédé par l'émotion. Je me rends compte de la puissance des émotions sur le corps. »

Personnellement, ce moment a également été très fort lors de la représentation du dimanche soir. Arrivée à ce moment-là de la pièce, mon état général était beaucoup plus calme, beaucoup plus posé et j'ai surtout, en général, beaucoup de plaisir à danser cette dernière partie. Par ailleurs, j'évoque dans mon entretien que le sentiment d'être juste provient du fait que j'utilise mon imaginaire de façon très active :

J'ai conscience que c'est un moment fort. Je pense que c'est juste parce que j'ai vraiment mon imaginaire très actif à ce moment-là. Je me visualise. J'utilise l'image qu'Érin m'avait donné une fois en répétition: je suis une actrice de cinéma en interview. Pour cette actrice, la vie est magnifique, elle se trouve incroyable. Je m'imaginais ce que je pourrais dire au journaliste (La vie m'a vraiment comblée...) et j'imaginais ces questions, ses compliments. Je l'entends me dire « Ah, vous êtes extraordinaire » et je réagis de façon un peu ingénue. Donc je ne suis pas en train de penser à ce que je dois faire, je ne suis pas en train de penser à ce qu'il se passe derrière moi, ou à ce qu'il va se passer, je suis juste dans l'ici et maintenant, C'est un état que je vais chercher par l'imaginaire. Qu'est-ce que moi je ferais à ce moment-là ?

Cet imaginaire me permet d'aller chercher certaines émotions et de les vivre réellement. Chaque attitude, chaque mouvement, chaque sentiment suivent un lien qui

apparaît naturel, développent une histoire qui fait sens pour moi. Je ne force pas ma transformation intérieure, je la vis :

Et à un moment donné, j'ai les maxillaires crispés. Je ne peux plus sourire. Je ne me force pas, je ne le garde pas. Je ressens réellement comme un malaise intérieur et je me sens vraiment seule à ce moment-là. [...] Il y a un lien qui est naturel qui se fait. Tout est en lien, et j'arrive à aller chercher ces émotions là en moi, les unes après les autres, sans que je les pousse, et sans que je les cherche.

Cette partie est donc extrêmement claire pour moi davantage dans sa signification que dans les gestes accomplis. J'ai réellement le sentiment dans cette partie de me dévoiler, de passer d'un personnage social au dévoilement d'une vraie facette de ma personnalité :

J'aime toute cette partie car je me laisse envahir pas des émotions, par un personnage. Je suis immergée dans une histoire et je la vis de la façon la plus réelle, juste, vraie, possible. Je sais que ce moment est fort et que le risque est que j'en rajoute, que cela devienne trop dramatique. Donc en restant vraiment dans l'histoire, je reste proche de moi. En fait, il y a vraiment un sentiment dans cette séquence pour moi de passer de l'extérieur à l'intérieur. A la fin il ne reste plus que moi sur la chaise avec ma vulnérabilité.

La perception des trois spectateurs était donc très proche de mon propre vécu. Dans ce cas-ci, la présence que j'ai pu donner à mes sentiments, à mon imagination et donc à moi-même a permis de donner à voir aux spectateurs une présence à laquelle ils ont pu s'identifier, se reconnaître. Le sens que j'ai pu donner à ma propre présence aura ainsi certainement orienté l'attention de certains spectateurs vers une présence scénique signifiante également pour eux.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Les résultats obtenus grâce à l'analyse des données apparaissent apporter un certain nombre de précision quant au sujet abordé. La présence à soi apparaît non pas unique, mais bien multiple et variée en fonction de chaque danseuse et en fonction du contexte de la pièce. L'analyse des données m'a en effet permis de faire ressortir la multiplicité des présences à soi existantes à travers l'expérience unique de chacune des quatre danseuses de *The Shallow End*. Leur singularité semblait influencer clairement sur la perception que les spectateurs pouvaient avoir d'elles et ainsi jouer à moduler les contours de leur personnalité. Je ne souhaite donc pas dans le Chapitre V : Discussion décrire une seule modalité de présence à soi qui serait considérée comme la plus apte à favoriser la présence scénique, celle-ci étant de la même façon multiple et diverse. Au contraire, cette étude m'amène à ouvrir ma réflexion le plus possible afin de saisir tous les possibles liés à la présence à soi et à la présence scénique. La présence est une question, une question philosophique, qu'il s'agit d'ouvrir et non pas de circonscrire. La présence pose la question de l'être dans tout ce que cela implique de modulations, de nuances, de contradictions et de mouvements. C'est la rencontre des différentes forces et tensions qui façonnent chaque individu et la vie en général, d'où l'importance de garder la notion de la subjectivité du sujet au centre de cette étude.

Étant donné la multiplicité des données recueillies dans cette étude, l'étape de la modélisation décrite dans le Chapitre III : Méthodologie, semblait extrêmement importante à réaliser à la fin du Chapitre IV : Résultats. Le Chapitre V : Discussion devrait permettre au lecteur de se retrouver dans des modalités de présences à soi englobant l'ensemble des expériences des danseuses de *The Shallow End*. Dès l'étape des entretiens, certaines pistes de réflexion s'étaient dessinées dans mon esprit. Je pouvais déjà déceler trois portes d'entrée pour vivre le phénomène de présence à soi : mentale, physique et émotive. Après la mise en forme du Chapitre IV : Résultats, j'ai

donc tenté de faire correspondre chacune des caractéristiques des danseuses à une de ces trois façons d'entrer en contact avec soi-même. Par exemple, les flashes autocritiques de Magali entraient directement dans la catégorie d'une présence plus mentale. Par contre, la présence à soi ludique de Monique correspondait à une entrée très physique de relation à elle-même. Cependant, très rapidement, cette première étape de modélisation s'est avérée trop peu détaillée et il s'agissait pour moi de raffiner mes différentes catégories afin de répondre au mieux aux résultats obtenus. C'est au travers de l'écriture même du Chapitre V : Discussion que j'ai pu découper et regrouper mes paragraphes dans des modèles de présence à soi plus définis. Ainsi, la présence à soi « physique » semblait se diviser en deux parties : une présence à soi physique dans l'action, donc agissante, et une présence à soi physique mais plus englobante et de l'ordre d'un état plus méditatif. De la même façon, la présence à soi mentale pouvait correspondre à la fois à un rapport intentionnel à l'action ou bien à une présence à soi plus évaluative, de l'ordre de l'auto-observation de soi. De plus, à l'intérieur du modèle de la présence à soi agissante, il semblait important de rajouter le recours à l'imagination, qui a permis aux danseuses d'aborder l'action avec différents types de corporéité. Enfin, la présence à soi affective est restée dans une catégorie à part entière, mais j'ai cependant rajouté un lien important à faire avec le mouvement et l'implication de tout le corps dans l'émotivité.

Voici donc les différents modèles de présences à soi que je décrirai dans le chapitre suivant :

- une présence à soi affective et émotionnelle,
- une présence à soi agissante : par l'action pensée, par le corps pensant et par l'imagination,
- une présence à soi évaluative
- une présence à soi méditative et accueillante.

Un tableau synthèse de l'étape finale de cette modélisation se trouve en Annexe J de ce mémoire. Je tiens à préciser dès à présent que la frontière entre ces présences à soi

est totalement perméable et qu'il est bien évident qu'elles peuvent se mélanger, se superposer, s'intercaler.

Par ailleurs, il m'a semblé clair que les différents types de présences à soi observées chez les quatre danseuses de *The Shallow End* étaient en étroite relation avec les différentes parties de la pièce qui demandaient différentes fonctions de leur attention. Or, nous avons pu le voir également dans le cadre théorique, la présence à soi est indissociable de ce principe d'attentionnalité. Sylvie Fortin (2001) a d'ailleurs montré comment cette qualité d'attention de l'interprète pouvait influencer la qualité d'attention des spectateurs, dans un article relatant une expérience faite par un grand chef d'orchestre, Heinrich Jacoby :

Lorsque l'artiste était complètement présent à sa musique, l'audience s'immobilisait complètement. La qualité d'attention de l'artiste influençait la qualité d'attention des spectateurs [...] L'interprète doit porter à chaque action une attention sans tension. De sa capacité à ressentir surgit l'organisation de son mouvement capable de subtiles variations d'exécutions. Les critiques d'art souligneront alors la technique de l'artiste qui arrive aussi bien à se mouvoir qu'à s'émouvoir. (p.48)

Le Chapitre V : Discussion m'a donc permis de décrire les différents points d'attention possibles des danseuses et le type de fonction attentionnelle mise en jeu pour chaque modalité de présence à soi.

Les spectateurs, quant à eux, ont perçu la présence scénique des danseuses en fonction du sens qu'ils ont pu saisir des différents moments de la pièce. Les opinions des spectateurs ont alors révélé l'importance de la subjectivité perceptive dans le phénomène de la présence scénique. De la même façon que pour les danseuses, j'ai tenté, dans le Chapitre V : Discussion, de modéliser les expériences vécues par les spectateurs, afin de saisir les données recueillies dans leur ensemble. J'ai ainsi pu dégager deux éléments importants : la question du sens et de l'empathie, et la remise en question d'une définition souvent standardisée de la présence scénique. Pour la question du sens et de l'empathie, j'ai tenté d'observer ce que les spectateurs avaient

pu percevoir de la performance des danseuses. À travers cette observation, trois différentes pistes de sens par l'empathie se sont dessinées :

- la reconnaissance d'un code social,
- l'évocation de la sphère intime et personnelle du spectateur,
- l'empathie émotionnelle et kinesthésique.

Ce chapitre nous permettra alors de définir ces différentes approches et de faire le lien entre la perception de spectateurs et le vécu des danseuses.

5.1 Quatre différentes modalités possibles de présences à soi

5.1.1 Une présence à soi affective et émotionnelle

Le danseur peut être envahi par toutes sortes d'émotions, de sentiments et d'affects qui vont lui donner une présence à lui-même teintée de différents états, lui donner des traits de personnalité. Cette affectivité est souvent en lien avec des expériences passées et/ou une anticipation de l'action à venir. Ces sentiments, ces émotions sont donc le plus souvent incontrôlables, ne s'énoncent pas clairement dans le mental, dans les pensées mais résonnent plutôt dans des sensations physiques souvent déstabilisantes, telles que la sensation de déséquilibre, les jambes molles, le manque d'appuis, le cœur qui bat plus vite, le souffle coupé, etc. ou, au contraire, amène une sensation de bien-être, une sensation d'expansion. Comme le souligne Aurore Després « l'affect compris comme une é-motion est, en effet, de l'ordre du mouvement » (2000, p.322). L'émotion et la sensation du geste sont interreliées : l'émotion amène une certaine corporéité et inversement un mouvement peut amener à vivre une certaine émotion. Hubert Godard (1995) rajoute que la tension des muscles de la posture est liée à cet état affectif et émotionnel : « Toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible, de notre posture » (p.224). Ainsi, Magali témoigne que, dans son solo, elle a eu plusieurs fois

l'impression d'être particulièrement présente aux états dans lesquels la mettaient les mouvements et que cela la rendait émotive. De la même façon, Thea parle à maintes reprises de son sentiment d'insécurité qui la rendait vulnérable, en particulier dans le solo dans lequel elle raconte une histoire personnelle difficile à livrer au public : « it's kind of a hard story to tell, so it's not really hard to feel vulnerable ». Dans ce cas-ci, on pourrait différencier un état émotionnel dansant et un état émotionnel plus théâtral. Mais dans les deux cas, il semble que cela se traduirait par une modification de la posture et par des sensations corporelles plus ou moins agréables. Enfin, pour moi, la présence à soi affective semble avoir été particulièrement importante. Avant le spectacle, j'utilise les mots : « nerveuse », « pas grounder, bougeote », « énervée, stressée, éparpillée, parasitée ». Tous ces adjectifs montrent bien un état émotionnel difficilement contrôlable et influençant mes sensations corporelles. D'autre part, j'utilise très souvent dans mon témoignage écrit et oral des mots montrant mon implication affective dans le mouvement : « j'aime », « je n'aime pas », « j'adore », « j'ai du plaisir ». L'appréciation affective oriente alors mes sensations corporelles de façon très nette comme par exemple lorsque je dis : « la section qui arrive me fait peur, je ne tiens pas sur mes jambes » ou encore « J'adore ce moment-là. Je suis comme en extase! [...] Je suis en équilibre, mais je me sens hyper forte sur ma jambe de terre et je me sens à tous les niveaux ». Dans son étude sur les sensations, Aurore Després (2000) décrit ce qu'elle appelle le « geste affectif ». Cette description me semble particulièrement bien représenter ce que j'ai pu vivre dans la première partie de la pièce et que je considérerais comme une présence à soi affective, c'est-à-dire une oscillation incessante, un va-et-vient permanent entre deux points opposés, en l'occurrence, dans mon cas, un malaise, une appréhension déstabilisante et une récupération dans le plaisir et l'amplitude du mouvement. Aurore Després explique en effet que « c'est le propre du geste affectif d'osciller entre deux opposés, de comprendre en son acte une certaine hésitation » (p.323). Dans le mouvement affectif, ou l'on pourrait dire dans la présence affective, il y aurait cette tendance à

retenir le geste contre la gravité, l'élan naturel et en même temps un désir de se laisser aller dans la plénitude du geste :

Il est une combinaison d'Avec et de Contre. C'est par excellence un mouvement mixte voire mitigé qui, par certains côtés, « lutte » contre les facteurs moteurs de l'espace, du temps, du poids, du flux et à la fois désire et tente d'y céder : esquisse d'abandon qui conserve un zeste d'accroche. (p.323)

On peut lire dans cette présence à soi affective une volonté de vivre le moment présent, qui serait perturbée par des sensations corporelles contradictoires, elles-mêmes influencées par des émotions provenant le plus souvent de notre monde inconscient, de nos expériences passées, d'une image que l'on se fait de soi-même ou de notre appréciation positive ou négative de l'action à réaliser. Hubert Godard (1995) spécifie que l'organisation posturale du danseur, qui influera sur l'expressivité de son geste, est influencée par sa culture, son histoire, sa manière de ressentir une situation, trois facteurs qui apparaissent non conscients, d'où la complexité du travail du danseur. Il s'agirait alors, pour ce dernier, de saisir l'« archéologie de son corps » pour reprendre les termes de Michel Bernard (1995), afin de s'attacher véritablement à la construction, aux fondations de son être. Cette vision très psychanalytique du corps et de la sensation, Martha Graham l'avait bien comprise. Elle disait que le corps et le mouvement ne mentent jamais. Le « geste affectif » représenterait ainsi le reflet de notre âme, de nos actions mais surtout de notre inconscient, de notre histoire personnelle. Le corps que révèle la psychanalyse est en effet un corps fantasmé, pulsionnel, libidinal et non rationnel car il a sa propre logique, tout comme l'émotion. Ainsi, avoir accès à notre inconscient, à la construction de nous-mêmes permettrait de libérer certains blocages émotionnels ou, en tous cas, de vivre nos émotions avec lucidité, ce qui permettrait alors une libération des tensions de la posture, liée elle-même à l'organisation gravitaire de l'individu. Comme le souligne Hubert Godard : « Ce qui détermine l'organisation gravitaire d'un individu est un mélange complexe de paramètres phylogénétiques, culturels, et individuels » (1995, p.226). L'affectivité serait donc directement reliée à une certaine modalité de gestion gravitaire. Aurore

Després le décrit d'ailleurs en faisant référence au texte de Kleist sur le théâtre de marionnettes : « L'être humain apparaît par excellence comme un être en proie à l'affectivité parce que quelque chose (son âme, sa pensée) a à gérer son ajustement antigravitaire et que cette intervention apparaît en décalage avec le mouvement du centre de gravité de ces divers mouvements » (2000, p.325). La présence à soi affective amène donc le danseur à vivre un non-contrôle (il ne choisit pas le mouvement qu'il produit dans ses moindres détails) puisqu'il est soumis à des émotions non conscientes et à des ajustements posturaux et d'équilibre permanents. Le spectateur a alors devant lui un être avec ses forces et ses failles, un être en tension et en contradiction. La perfection du mouvement n'est pas au rendez-vous mais autre chose semble pouvoir apparaître. Cette présence à soi affective permettrait en effet au danseur de faire refléter, au-delà du sens du geste, son histoire intime et son vécu personnel. Il semblerait alors que, dans cette modalité de présence à soi affective, la question posée au danseur serait celle de reconnaissance et de la conscientisation, dans ses sensations corporelles, de l'émergence de l'émotion, ceci afin de la rendre plus claire dans l'émergence du geste même. Certains spectateurs reconnaîtront dans cette présence à soi une sensibilité et une expressivité accrue alors qu'au contraire, d'autres spectateurs pourront décrire une danse affectée et non libre. Dans ce sens, Aurore Després montre comment la danse de Trisha Brown, qui tente, grâce à une pensée et une conscience active, de donner au geste une « neutralité » affective, peut être perçue par certains spectateurs comme un manque d'expressivité et d'affectivité :

Il n'y a pas de pression dans le corps brownien, comme il n'y a pas de tensions musculaires retenues; il n'y a alors aussi aucune expulsion, évacuation, vidage même très fin, de la tension op-pressante. La danse est particulièrement a-expressive. On comprend dès lors que le spectateur en recherche d'expressivité et d'affectivité puisse, dans la perception d'un spectacle de Trisha Brown, ne pas s'y re-trouver. (2000, p.328-329)

Encore une fois, en considérant le facteur de la perception subjective du spectateur, il ne s'agit pas ici de dire si la présence à soi affective est le gage de l'expressivité et de la présence scénique. Chacun décidera de son affinité avec cette orientation du geste.

- Une attention perceptive discontinue et autocentrée⁹

La présence à soi affective amène le danseur à se laisser guider par ses sensations physiques provoquées par ses émotions, qu'il ne contrôle pas. Il ne choisit donc pas forcément où porter son attention mais est plutôt agité par de multiples informations discontinues et en ruptures les unes avec les autres. Il apparaît cependant clairement que la présence à soi affective renvoie à une attention qui ramène toujours le danseur à lui-même car il doit en permanence se réorganiser autour de son centre gravitaire. Ainsi, il s'agirait d'une attention discontinue dans ses points de repère, fébrile et extrêmement mobile. L'attention du danseur évoluerait dans un aller-retour incessant entre ses sensations physiques et ce qu'il doit faire, ses sensations physiques et l'environnement extérieur, ses sensations physiques et une projection vers le futur ou encore ses sensations physiques et une zone mentale autocritique. Paradoxalement, cette attention apparaît extrêmement soutenue puisque le danseur cherche à rester le plus proche de ce qu'il doit faire dans la pièce. Il sait qu'il est regardé, qu'il a des actions à réaliser en fonction des autres danseurs, avec des repères clairs dans l'espace et le temps qu'il ne faut pas manquer. Il doit alors rester d'autant plus concentré pour ne pas se laisser totalement perturber physiquement et émotionnellement. Cette attention soutenue lui permet donc de maintenir à une efficacité élevée le traitement d'une série de stimulations fréquentes, et cela sur une période de temps plus ou moins longue. Il est donc dans une attention en dehors de ses habitudes, une attention « extra-quotidienne », pour reprendre le terme d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese (1995).

⁹ La terminologie utilisée pour les différents types d'attention est inspirée du vocabulaire employé dans le champ disciplinaire de la neuropsychologie. Pour cela, je me suis référée à trois sites Internet :
<http://fr.wikipedia.org/wiki/Attention>
<http://www.psychotech.qc.ca/logiciels/tifa.htm>
<http://pontt.over-blog.org/article-2747739.html>

5.1.2 Une présence à soi agissante

a) L'action pensée

Par ailleurs, alors que la présence à soi affective serait de l'ordre de l'insaisissable, de l'inconscient et du non-contrôle, il existerait une présence à soi davantage agissante, qui serait au contraire de l'ordre du contrôle, de la conscience et de l'action. Le danseur peut se poser des questions en ce qui concerne les choix à prendre ou les actions à faire, sans jugement aucun. Nous en avons eu de nombreux exemples à travers les quatre témoignages des danseuses de *The Shallow End*. Celles-ci étaient dans un état de grande concentration à l'instant présent, à leurs actions. Le désir de construction de la pièce à travers les moments d'improvisation les amenait à être très actives mentalement afin de percevoir les actions des autres danseuses, de calculer les actions qu'elles pouvaient faire, de se questionner sur leur situation dans l'espace et sur leurs intentions. Car, dans cette modalité de présence à soi, l'intentionnalité du geste semble être orientée directement vers la réalisation efficace de l'action demandée. L'intentionnalité est ici comprise dans le sens d'un acte de la volonté par lequel on se fixe un but, et cela dans un processus mental. Le danseur est alors tendu vers un résultat à atteindre plutôt que vers un processus à vivre dans l'instant. Pour reprendre les termes d'Aurore Després lorsqu'elle parle du geste-usage : « L'action est tellement tendue vers un résultat pré-terminé, que l'espace et le temps sont déterminés et comptés en vue du plus direct et du plus court chemin » (2000, p.301). Les mots caractéristiques donnés par Aurore Després pour définir le geste-usage semblent en effet correspondre très bien au type de présence à soi que l'on nommerait « agissante » : « faire, contraction musculaire, hypertonicité, situations limites, événements concernant, signifiant, action décisive et décidée, contrôle, catégorie de l'utile, regard sélectif, geste dirigé vers un but » (2000, p.305). Il y a donc dans la présence à soi agissante/action pensée une forte implication de la volonté, du contrôle, du sens directionnel et parfois même de la signification que l'on

veut donné au geste. Ainsi, de la même façon que pour la présence à soi affective, les réactions du public pourront être variées. Certains spectateurs percevront dans le geste du danseur une extrême précision, une clarté de l'action réalisée et un engagement intégral du danseur dans son geste par une concentration totalement investie. D'autres pourront percevoir un danseur qui, par son contrôle et sa concentration trop dirigée vers l'action, se ferme à la relation à l'extérieur et à l'autre. Il s'agirait donc, comme nous l'avons vu avec Edith Viarmé (2003) de trouver un équilibre entre pensée, conscience et sensations : « De la même façon qu'une émotion peut noyer la présence, une conscience trop mentale qui ne se limiterait pas à la simple perception abolit la présence sur laquelle elle s'exerce » (p.4).

- Une attention sélective dirigée afin de répondre aux consignes de la chorégraphe :

Dans ce mode de présence à soi agissante par une action pensée et réfléchie, nous retrouverons le plus souvent chez le danseur une attention présente dirigée, une attention à ce qui va advenir, dans la projection d'un futur proche et focalisée sur un objet précis, une action à faire. L'attention mise en jeu sera alors sélective et volontaire. Dans ce sens, Magali dit que, pour elle, l'acte de porter son attention aurait quelque chose de restrictif, puisqu'elle devrait choisir un ou plusieurs points où portait sa conscience et cela dans un acte volontaire. Elle évoque ainsi que, durant les moments d'improvisation, elle portait davantage attention aux autres danseuses et aux tâches à réaliser au détriment de sa présence à elle-même : « J'ai porté mon attention sur les autres danseuses. En conséquence, j'ai eu tendance à ne pas être vraiment présente à moi-même et à me voir et même me "juger" de l'extérieur. Cela m'a fait un peu perdre de vue les autres consignes de cette partie ». J'énonce également clairement cette forme d'attention dans mon témoignage : « Dans cette section je n'ai pas du tout pensé à ce que je faisais avec les mouvements quand je parle. J'avais du mal à me concentrer sur les deux à la fois. Par contre quand je ne parlais pas, j'essayer de varier mes propositions. » Ainsi, étant donné la multitude des tâches à effectuer et

le manque d'appropriation du matériel, je devais opérer des choix quant à l'orientation de mon attention. Ainsi, lorsque je parlais mon attention était clairement focalisée sur ce que je voulais dire, au détriment de mes sensations corporelles et de mes choix spatiaux. Au contraire, lorsque je me déplaçais, je focalisais mon attention sur mes choix de déplacements dans l'espace en fonction des autres danseuses. Ces choix attentionnels étaient cependant toujours dirigés vers une consigne claire de la chorégraphe. L'attention sélective est donc la capacité à répondre de manière sélective à une seule source d'information parmi d'autres sans se laisser distraire par d'autres stimuli. Il s'agit en quelque sorte d'un zoom attentionnel permettant de focaliser son attention sur une cible particulière. Cette fonction attentionnelle pouvait se retrouver lorsque nous étions concentrées sur une action à faire en particulier, un équilibre, un texte à dire. Cependant, l'attention sélective n'exclut pas que le danseur est conscient des autres facteurs du mouvement et de la pièce. Il s'agit seulement pour lui de mettre en relief un point d'attention en particulier à l'intérieur d'une conscience plus globale.

b) Le corps pensant :

Par ailleurs, du point de vue du danseur, la conscience et la concentration données à l'intentionnalité de l'action pensée peut également l'amener à ne pas subir l'action mais plutôt à être l'action même, comme le décrit Mihaly Csikszentmihalyi (2004) dans son livre *Vivre*. La présence à soi agissante effectuerait alors un glissement de l'action pensée vers un corps pensant :

Quand toutes les aptitudes pertinentes sont requises pour affronter un défi, l'attention est complètement absorbée par l'activité; elle est concentrée sur les stimuli qui importent. Toute l'énergie psychique est alors requise, de sorte qu'il n'en reste plus pour traiter d'autres informations. Cette concentration - un trait distinctif universel de l'expérience optimale - rend la personne si absorbée qu'elle semble réaliser l'activité d'une façon spontanée ou quasi automatique; elle ne se perçoit pas comme séparée de son action. (pp.62-63)

Il donne alors le commentaire d'un danseur décrivant comment il se sent lorsqu'une performance se passe bien : « Votre concentration est totale. Votre esprit ne vagabonde pas, vous ne pensez pas à autre chose, vous êtes totalement absorbés par ce que vous faites [...] Votre énergie coule doucement. Vous vous sentez relaxé, à l'aise et énergique » (p.63). L'aspect « spontané » ou « quasi automatique » n'est pas sans rappeler ce que Magali écrivait à propos du déroulement « naturel » des événements, lorsque chaque action s'enchaîne avec la suivante sans questionnement, sans problème. Il n'y aurait donc pas de tensions entre deux pôles comme dans la présence à soi affective mais plutôt une continuité naturelle des actions. Dans ce sens, Diane Leduc (2006) explique :

Lorsque la danse est ainsi vécue, lorsqu'elle est tellement incorporée par le danseur que son corps bouge aussi naturellement que s'il marchait, elle devient une quête universelle vers soi. Le danseur cherche alors à n'être qu'un avec ses actes (alors que dans la pensée dualiste c'est comme si les actes du danseur n'étaient pas les siens). Il cherche à unifier son *corps-objet* à son *corps-sujet*. Il veut être présent pour la danse, ni plus ni moins. Plus le danseur est expérimenté, plus il devient habile à accomplir cette unification qui est également vue par Fraleigh comme un lien mystique avec Dieu. (p.75)

Cette unification du danseur avec l'acte nous amène alors à parler d'une nouvelle modalité de présence à soi possible, celle du corps pensant dans une présence à soi agissante et que Diane Leduc décrirait comme un corps-sujet. En effet, le corps-objet serait relié pour elle à la danse-objet qui advient lorsque le danseur est encore au stade de l'apprentissage du matériel chorégraphique, lorsque la danse est encore extérieure à lui. Le corps-sujet, quant à lui, serait relié à la danse-sujet qui, elle, apparaît lorsque la danse est totalement appropriée par le danseur, que le danseur devient la danse. Il est alors, non pas dans l'acte de penser, mais plutôt « centré sur l'action » :

Lorsque le danseur n'a plus besoin de penser à la danse qu'il exécute, il devient centré sur l'action. Il n'anticipe pas le prochain mouvement et ne s'attarde pas sur ce qu'il vient de faire. Il est spontanément dans la danse. Elle devient sa conscience. C'est elle qui, dorénavant, le guide vers une valeur artistique. À ce moment-là, l'unité du corps, de l'action et des intentions est

complète. Je dois "faire un" avec mes intentions en action. À ce moment, les intentions ne sont pas des objets; elles cessent d'exister – elles ont disparu dans la danse; ou je pourrais dire qu'elles sont devenues la danse. (p.75)

Pour Susan Fraleigh, « danser requiert une concentration de toute la personne comme un corps pensant, non comme une pensée aux commandes de quelque chose qui lui est séparé et que l'on nomme le corps » (2006, p.3). Diane Leduc précise: « Le danseur ne fait pas deux choses à la fois, bouger et penser, mais une seule action, danser. Au moment de son exécution le mouvement est pensé. « La conscience de l'interprète est une subjectivité agissante. » Corps et esprit sont toujours en parfaite simultanéité » (2006, p.3). Alors qu'avec l'action pensée nous étions dans une logique du résultat, à travers le corps pensant nous entrons davantage dans une logique du processus.

- Une attention perceptive partagée, mais dirigée vers l'action :

La concentration par le corps pensant nous amène donc directement à ce que nous pouvons voir comme une présence à soi totalement corporéisée et qui serait reliée le plus souvent à une fonction de l'attention que l'on appelle l'attention partagée ou divisée. Dans la vie quotidienne, nous sommes presque constamment amenés à faire plusieurs choses à la fois et il en va de même sur scène. Pour cela, nous devons répartir nos ressources attentionnelles de manière optimale afin de parvenir à réaliser ces différentes choses correctement, et non à en privilégier une au détriment des autres. Cette fonction attentionnelle était particulièrement cristallisée dans les improvisations à tâches multiples, quand les danseuses avaient la sensation d'un enchaînement fluide et « naturel » de leurs actions: leur mouvement, l'espace, le rythme, les autres danseuses, les actions à réaliser, et que tout cela se faisait dans l'instant, non pas dans une pensée énoncée par une activité mentale mais par ce corps pensant. Il y a donc une absence d'engagement de la volonté, une attention dans le présent et dans le processus du mouvement. Ce mode d'attention nous renvoie au

« geste aïsthétique » décrit par Aurore Després (2000) : « Le mouvement ainsi défini convoque en son cœur la sensation. Toutes ses caractéristiques générales appellent la sensorialité : un mouvement fluide, adaptable, flexible nécessite un corps-pensée qui est capable de se réajuster à tout instant » (p.313).

c) L'imaginaire dans l'action

Enfin, je noterai une troisième modalité de présence à soi agissante et qui serait cette fois-ci, générée par l'imagination. Nous avons en effet vu que les quatre danseuses de *The Shallow End* avaient recours très souvent à des images, des situations fictionnelles afin de se mettre dans un état particulier. Cet activité d'imagination était donc toujours orientée vers l'action afin de l'aborder avec une certaine qualité de mouvement : suivre le trajet d'une balle dans son corps, explorer une maison inconnue de nuit, être une star de cinéma en période d'interview, etc. Cette modalité de présence à soi fait alors écho aux propos de Sylvia Faure (2000) sur l'imaginaire dans le processus d'incorporation du métier de danseur :

De l'image et de la métaphore données aux élèves pour qu'ils corrigent leur mouvement ou inventent leurs propres formes gestuelles, à l'identification du jeune danseur par rapport à un interprète confirmé ou à un professeur, les dimensions imaginatives suscitées dans les expériences de danse participent totalement de l'incorporation du métier de danseur. (p.74)

Toutes ces images sont d'abord mentales mais contaminent très rapidement le corps dans sa manière de bouger, s'agissant le plus souvent d'images faisant référence à une action même. Ainsi, de façon assez intéressante, cet éloignement de la réalité permettrait aux danseuses de se rapprocher, d'après elles, d'une vérité et d'une justesse d'interprétation. Monique précise, dans ce sens, que le recours à l'imaginaire lui permet de clarifier ses intentions et donc de clarifier son action pour elle-même mais également pour les spectateurs. Comme nous allons le voir plus loin avec la recherche de sens des spectateurs, cet engagement dans l'imaginaire permettrait également au danseur de faire sens dans son action, de créer des liens significatifs

entre chaque geste. L'imaginaire semblerait donc tout d'abord nous éloigner du monde réel, mais ce serait pour mieux y revenir et mieux le transformer. Par ailleurs, il me semble que cet imaginaire pouvait être à la fois du domaine de l'action pensée, puisque la création de l'image en question se faisait tout d'abord par une activité mentale, et également du domaine du corps pensant, puisqu'une fois incorporée, l'image devenait en quelque sorte sensation, action du corps dans la totalité de l'acte perceptif. En outre, ce recours à l'imagination était très actif puisqu'il s'agissait d'images choisies par les danseuses dans une banque d'images proposées soit par la chorégraphe, soit explorées par les danseuses dans des séances de répétitions préalables. Contrairement à une imagination plus passive, l'esprit se représentait de façon volontaire des impressions sensibles, un certain environnement. Tout comme l'action pensée, l'action par l'imaginaire participait également au souci de répondre le plus justement possible aux consignes ou plutôt aux propositions de la chorégraphe. Il est intéressant de revenir ici à l'approche poétique de l'énonciation de la présence décrite par Sophie Lucet (2001) dans le domaine du théâtre et que l'on pourrait très bien transférer à la danse :

Si la présence se situe du côté de l'expérience et qu'elle valorise ainsi la dimension du « faire », toute réflexion sur cette notion conduit à la conscience des limites du langage articulé pour dire le théâtre. Comme Grotowski, Bacci s'adresse aux acteurs en utilisant des « mots-actions » pour figurer le chemin de la présence. Cette quête d'un langage efficace traduit sans doute la volonté première, pour le metteur en scène, de trouver une équivalence parlée au comportement extra-quotidien de l'acteur. Car s'il faut conduire l'autre là où il échappe, encore faut-il déconstruire la langue habituelle et recourir à des figures à teneur poétique. (2001, p. 88)

- Une attention à l'imaginaire dans l'action :

L'attention des interprètes, dans ce mode de présence à soi agissante par l'imaginaire, était donc clairement orientée vers une représentation imaginaire de l'action à réaliser, mais cela dans le but d'orienter les perceptions sensibles du corps, donnant ainsi une certaine texture au mouvement. L'attention pouvait se jouer sur

deux plans simultanément : le plan mental et le plan sensible, la nature des images proposées étant du domaine d'une action à réaliser, d'une situation dans laquelle les danseuses devaient agir. Ainsi, en portant leur attention sur une situation fictionnelle, les danseuses orientaient leur attention vers une certaine qualité du mouvement, vers une perception sensorielle influencée par cet imaginaire. Par exemple, Monique décrit un moment au cours duquel elle imagine qu'elle nage dans un lac, dans de l'eau. Elle pense donc mentalement à cette image, elle se visualise en train de flotter, et en même temps elle prend conscience corporellement de la sensation que cela lui fait, comment son corps, ses bras semblent flotter réellement. Si la perception d'une action réalisée par quelqu'un d'autre active en nous les mêmes parties du cerveau par l'activité des neurones miroirs (Berthoz et Jorland, 2004), on pourrait se demander si, par l'imagination, on ne pourrait pas également influencer nos sensations et notre mouvement. Par ailleurs, il apparaît intéressant de noter que l'attention des danseuses dans la présence à soi agissante par l'imaginaire est le plus souvent centrée sur elles-mêmes, sur leur propre monde intérieur et non pas sur leur environnement réel ou sur les autres danseuses. Elles restent très centrées sur elles-mêmes, sur leurs propres perceptions. C'est une attention qui peut être partagée, dans le sens qu'elle se répartit entre le mental et le sensible, mais la danseuse reste prioritairement dans une relation de soi à soi, c'est-à-dire de soi à son univers mental fictionnel, de soi à ses perceptions sensibles, de soi à sa propre action. L'ouverture de son attention à l'autre peut néanmoins avoir lieu lorsque la situation imaginée inclut par exemple un interlocuteur fictif, comme dans la scène des quatre chaises. Les danseuses devaient alors imaginer un interlocuteur dans le public à qui elles voulaient s'adresser.

5.1.3 Une présence à soi évaluative

D'autre part, le danseur, au-delà de son rapport au geste et à l'action, peut parfois prendre du recul face à lui-même et à son mouvement, afin de devenir davantage un être pensant capable de s'autoévaluer, de s'autocritiquer. En effet, l'activité mentale

crée sans cesse des pensées, a toujours besoin de combler le silence et entretient sans cesse une activité de fond. Elle cherche toujours à garder le contrôle de ce qui se passe et crée au fil du temps ce que nous "pensons" être, notre ego, le sens du "moi". Cette activité mentale a créé, au travers de nos conditionnements sociaux, éducatifs, culturels et religieux, toutes nos opinions, nos croyances, nos valeurs, nos jugements, nos peurs. Toutes les expériences vécues, bonnes ou mauvaises ont été analysées, passées au crible, filtrées et classées. Cela a forgé et forge notre image de nous-mêmes à laquelle on s'identifie sans cesse. De plus, l'activité mentale est souvent reliée à la volonté, à l'ego. C'est pourquoi elle amène le danseur très souvent dans une zone d'autocritique. Le danseur se pose des questions sur sa manière de danser, sur les choix qu'il doit prendre ou qu'il a pris. Comme Magali a pu le souligner, elle se voit de l'extérieur, quitte ses sensations un instant pour être dans l'analyse de ce qui s'est passé, de ce qui se passe ou de ce qui se passera. De la même façon, j'écris dans mon témoignage : « L'autocritique me fait sortir de mon corps et de mes mouvements. J'ai l'impression d'être à côté de mon corps ». Le danseur ramène alors le passé dans l'instant présent en repensant et ressassant sans cesse des mouvements ou des moments qui ne se sont pas déroulés tels qu'il aurait souhaité et il se projette dans le futur en se demandant comment il va pouvoir aborder telle ou telle séquence chorégraphique. Cela peut créer chez le danseur une anxiété face au futur, ce qui peut l'amener dans un certain état émotionnel, comme dans mon expérience personnelle, mais cela peut tout aussi bien rester dans le domaine du rationnel, de la simple observation, comme nous avons pu le constater chez Monique ou chez Thea. Cette dernière écrit par exemple : « there are times, like sitting on the side in the chairs, with more time to wonder about choices, am I moving too much...am I too stiff...am I watching her enough...too much ». Le danseur s'observe de l'extérieur, se juge mais cela ne veut pas dire qu'il perdrait totalement le contact avec lui-même. C'est un moment de recul dans lequel le danseur est en fait davantage conscient de l'image de lui-même plutôt que de ses sensations.

Cette approche semble aller à l'encontre des principes de l'éducation somatique qui prône le non-jugement de soi et l'acceptation de ce qui peut se passer dans l'instant présent. Cependant, dans mon désir d'ouvrir ma réflexion et d'observer chaque modalité de présence à soi comme faisant partie intégrante du travail d'interprétation, de nombreuses questions apparaissent suite à la description de cette zone autocritique. Tous ces moments, où le danseur est dans sa zone mentale vécue dans le jugement, ne pourraient-ils pas également servir de moment de recul pour davantage mettre en valeur, en relief, ce qui peut suivre dans une plénitude de mouvements et une présence totalement incarnée ? En effet, les moments qui suivent cet état analytique paraîtraient d'autant plus pleins, vécus de façon totale et intense, dans un certain lâcher-prise et une acceptation du moment présent. Pour les danseuses, ces moments étaient vécus comme des moments de rebond, de dessaisissement de l'action afin de mieux y retourner, y revenir. De plus, il est aussi intéressant de noter que cet état mental met souvent le danseur dans une zone d'inconfort, ce qui peut le rendre d'autant plus vulnérable et « vrai ». Or, ces deux notions ne sont-elles pas des valeurs essentielles, d'après les spectateurs, dans la transmission de l'émotion et dans la perception de la présence scénique ? Dans cet aller-retour entre prise de recul et présence, la présence scénique pourrait commencer donc à nous apparaître non plus comme une image idéalisée du danseur mais plutôt comme une dynamique.

- Une attention à l'image de soi :

Dans une présence à soi évaluative, l'attention des danseuses semble être tournée vers l'image qu'elles ont d'elles-mêmes et vers l'image qu'elles pensent donner aux spectateurs. Souvent ce n'est pas un choix, c'est une pensée qui s'impose d'elle-même, qui tente d'analyser une situation pour savoir si elle a fonctionné ou bien pour la rendre meilleure. Cette attention à l'image de soi des danseuses ne serait donc pas de l'ordre de la perception de ses sensations, mais plutôt de l'ordre de la

représentation réelle ou imaginaire qu'elles ont d'elles-mêmes : comment elles se voient, ce qu'elles croient être, ce qu'elle croient qu'elle sont capables de faire, comment elle croient que les autres les voient, la photo d'elles-mêmes qu'elles ont en tête, quel(s) rôle(s) elles croient jouer. Il est donc bien évident que chaque danseuse vit cette attention à l'image de soi de manière singulière et unique suivant son caractère, sa culture, son environnement social, son histoire personnelle. Le rapport au spectateur semble ici important puisque cette attention à l'image de soi est étroitement liée à ce que les danseuses pensent de ce que les spectateurs captent de leur présence scénique. Ainsi, j'évoque clairement cette pensée tournée vers le public pour un instant : « J'ai un peu honte et j'ai une pensée pour le public en espérant qu'il ne se rende pas compte de mon manque d'appuis! ». En effet, comme le souligne Marie-José Houareau (date non précisée) dans un article traitant de la méthode Feldenkrais : « L'image de moi est adaptée au masque sous lequel chacun voudrait être jugé par ses semblables ». Ainsi, les méthodes d'éducation somatique, et la méthode Feldenkrais en particulier, visent à agrandir l'image que l'on a de soi-même et ainsi à entrer dans un processus de non-jugement de soi et d'accueil de l'expérience comme nous allons le voir dans une dernière modalité de présence à soi que j'appellerai cette fois-ci « méditative et accueillante ».

5.1.4 Une présence à soi méditative et accueillante

Thea évoque cette nouvelle modalité à plusieurs reprises dans son témoignage en parlant d'un état qui ressemblerait à un certain état méditatif. Elle ne sait pas reconnaître si elle est réellement en méditation mais elle spécifie qu'elle va « dans une autre partie de son cerveau » : « I do go to a different part of my brain ». L'état de méditation en mouvement sur scène ou encore la présence à soi accueillante permettrait de ne pas penser à ce qu'on a fait, à ce que pense le public, à ce qu'on va faire après le spectacle mais au contraire d'être concentré dans le moment présent. Il existerait une dimension de silence intérieur, que nous avons pu voir avec

Jacqueline Robinson (1992) ou encore Yvonne Ténenbaum (2002) dans laquelle le danseur peut sentir le moment présent sans aucune interférence mentale ou affective. C'est une transformation permanente du soi dans le temps et l'espace qui se fait de façon calme, sans trouble de la pensée et sans trouble de l'émotionnel. Quelque chose change, bouge à l'intérieur même du danseur. Ainsi, cette grande concentration est à la fois nécessaire à la précision de l'action mais peut également se rapprocher de l'état méditatif que l'on connaît en yoga ou dans d'autres pratiques spirituelles. Mahesh Yogi Maharishi (1976), fondateur de la méditation transcendante, écrit au sujet de la concentration de l'esprit dans la méditation : « Une action plus efficace nécessite une pensée plus efficace, et une pensée plus efficace exige que la nature de l'esprit soit davantage imprégnée de la nature de l'Être. Ainsi, l'art d'être sert de fondement à l'art d'agir » (p.186). La clarification de l'esprit par la concentration permettrait alors un dépouillement de l'ego et un rapprochement vers l'être et donc vers la présence. Par ailleurs, cette faculté de concentration permettrait une abolition de la dichotomie corps/esprit très souvent avancée dans la philosophie occidentale.

D'autre part, la présence à soi accueillante pourrait amener à la perte de la conscience du soi ou plutôt la perte du sens d'un soi distinct du monde. Celle-ci s'accompagnerait parfois du sens de l'union avec l'environnement ou les autres, ce qui la distinguerait de la présence à soi agissante par le corps pensant (qui resterait totalement dirigée vers l'action). L'ego et l'image que nous nous faisons de nous-mêmes n'ont plus d'importance. Mihaly Csikszentmihalyi (2004) décrit cet état dans lequel il ne faut pas confondre l'absence du soi et l'absence à soi-même :

L'absence du soi de la conscience ne signifie pas que la personne qui vit l'expérience optimale a perdu le contrôle de son énergie psychique ou qu'elle n'est pas consciente de ce qui se passe dans son corps et dans son esprit....C'est plutôt l'*absence de préoccupation à propos du soi* qu'il faut penser parce l'expérience optimale implique un rôle très actif du soi. [...] La perte de la conscience de soi n'implique pas une perte du soi ni une perte de la conscience, mais une perte de la conscience *du* soi. Ce qui disparaît sous le niveau de la conscience est le concept du soi – l'information que nous avons l'habitude d'utiliser pour nous représenter ou nous définir nous-mêmes. L'absence de préoccupation à propos du soi permet d'élargir le concept de qui

nous sommes, d'atteindre une certaine transcendance de soi, bref, de repousser les frontières de notre être. (p.74)

La méditation est d'ailleurs au cœur des pratiques du bouddhisme, du taoïsme, du yoga et de bien d'autres formes de spiritualité, comme une pratique permettant d'accéder à différents états de conscience, en étant tout d'abord en connexion avec soi-même et dans un but ultime en connexion avec l'univers.

Par ailleurs, à travers l'expérience des quatre danseuses de *The Shallow End* qui ont toutes vécu cet état à un moment ou à un autre, nous pouvons dire que cette présence fait référence à ce que l'on peut nommer le « lâcher-prise », tel que décrit par Maria Leão (2002). Il permettrait en effet de vivre le moment présent en ressentant simplement ce que cela éveille en nous. Cela va à l'inverse de ce que nous avons pu observer avec l'autocritique. La danseuse se situe dans l'agir sans commentaire intérieur ni analyse, sans s'occuper de ses représentations, de ses projections, désirs ou préjugés. Elle peut se laisser totalement envahir par l'image ou la sensation qui vient à elle, accueillir l'émotion ou la sensation, l'activité mentale pouvant intervenir ou non, mais jamais dans le contrôle ou le jugement. Il est intéressant de noter que Maria Leão (2002) rattache cette qualité de lâcher-prise à une certaine qualité d'attention : « une phase de lâcher-prise, qui suppose un changement cette fois qualitatif de l'attention, d'une attention focalisée à une attention plus panoramique, ou d'accueil de l'expérience » (p.188). Le lâcher-prise consent donc à tout ce qui est présent à l'instant, d'être là, sans résistance aucune. Il s'agit d'accepter la réalité de l'instant présent en état intérieur de non-résistance et d'accueil. La danseuse suit le trajet du mouvement, utilise ses forces et ses faiblesses pour ne pas se laisser déstabiliser. Cela n'empêche en aucun cas d'entreprendre une action lorsque cela s'avère nécessaire. Simplement cette action ne sera pas menée en réaction à quelque chose ou à quelqu'un et sera dénuée de toute négativité ou jugement. Enfin, l'idée de lâcher-prise implique l'acceptation de la réalité de l'instant présent afin d'être et d'agir sans le poids de ce qui s'est passé ou de ce qui se passera. Nathalie Schulmann (2003) écrit à ce sujet que « les interprètes d'exception seraient ceux qui ont créé

suffisamment de distance pour vivre cette faille pleinement » (p.67), être engagé totalement dans le mouvement sans être affecté par le déséquilibre ou le mouvement non maîtrisé. Il y a donc ici la capacité de prendre du recul face à son émotionnel. Par le lâcher-prise, la qualité de la présence du danseur sur scène reposerait sur sa capacité à vivre le mouvement dans son processus et non dans sa finalité. La pluralité des présences à soi me semble ici très importante car il s'agirait, dans le lâcher-prise, d'être capable de vivre l'état de transition ou de chevauchement entre deux modalités de présence à soi, ce que décrit par Jean-Pierre Klein (2003) à propos du vécu de la présence en psychothérapie :

La perte, les manques à être auxquels il faudrait se résigner, dit-on, cèdent la place au vide actif, au vide en attente qui est ouverture à ces possibles. La psychothérapie est autogenèse en marche de la personne, son projet n'est pas la découverte d'un objet mais une « phénoménalisation » grâce à la rencontre présente de deux présences liées pour un temps. Elle est révélatrice de ce qu'on pourrait dire de l'existence : une succession de présences, ces tensions vers l'avant spatial et temporel de soi. « L'existence au sens moderne, c'est le mouvement par lequel l'homme est au monde » (Merleau-Ponty, 1948, p.144). L'existence est un pro-jet, un geste déictique, un doigt qui désigne un trajet tendu vers un perpétuel devenir et ne sert qu'à indiquer comme l'oracle de Delphes selon Héraclite. Exister est toujours la quête d'un soi qui est toujours se faisant, une forme qui se signifie en se formant, un potentiel qui ne devient possible que dans la tension vers un possible. La présence est un mouvement. (p.109)

Le danseur est donc dans le processus du mouvement. Il est en permanence agissant et « en devenir » pour reprendre une expression utilisée par Deleuze et Guattari (1991). Car pour eux, l'artiste est un « devenant », ce qui fait bien écho à cette notion de processus pour le danseur.

Finalement, l'expérience de la présence à soi accueillante pour le danseur s'apparenterait à l'expérience optimale décrite par Mihaly Csikszentmihalyi (2004). Il appelle également cet état le « Flow », état optimal dans lequel la personne est complètement immergée dans son activité et en union parfaite avec son environnement. Il se caractérise par une sensation de liberté, de joie,

d'accomplissement de soi et de force. Durant ces moments, les préoccupations quotidiennes sont laissées de côté, de même que l'ego et l'image que l'on se fait de soi-même. Dans ces moments-là Csikszentmihalyi explique également que la personne vivant l'état de « Flow » est complètement engagée dans son activité. Chaque mouvement s'enchaîne de façon naturelle, voire automatique. Le danseur peut dans ces moments sentir que ses aptitudes corporelles et son savoir sont en parfaite harmonie avec le niveau de difficulté de la tâche demandée. Il faut noter ici que la présence à soi méditative pourrait se rapprocher de la présence à soi agissante par le corps pensant car ces deux modes présentent certaines similitudes : immersion dans l'activité, déroulement naturel des actions, ouverture de l'attention. Cependant, ces deux modes de présence à soi diffèrent sur certains points. Le corps pensant est totalement dirigé vers l'action. C'est un mode extrêmement actif qui engage une conscience musculaire et proprioceptive très prononcée. Le temps de cette présence est donc très rythmique puisqu'il s'agit de s'immerger dans les dynamismes de l'action. Au contraire, la présence à soi méditative est davantage associée à un temps continu, linéaire. C'est un mode dans lequel le danseur est plus passif et accepte le laisser-faire, le laisser-aller. Il implique souvent une physicalité plus relâchée.

- Une attention perceptive ouverte et globale :

Dans la présence à soi méditative, le danseur rencontre une répartition égalitaire de ses perceptions sensibles, chaque sens étant éveillé de façon homogène et diffuse. Ainsi, Magali cherchait l'ouverture de l'ensemble de sa perception, propre à ce que Danis Bois appelle le « paroxysme perceptif » (Leão, 2002), dans lequel la danseuse est dans un état d'ouverture, d'attention panoramique, dans un « laisser-venir » de l'information. Elle écrit d'ailleurs : « je n'ai pas l'impression que c'est quelque chose que je fais. J'ai l'impression que c'est quelque chose qui SE fait. De plus, je pense que pour avoir l'attention ouverte, il faut que je sois détendue ». Cette

modalité d'attention peut nous renvoyer à ce que Danis Bois décrit comme le phénomène d'attentionnalité et que Maria Leão rapporte ainsi :

L'attentionnalité désigne une attitude d'attention présente à l'acte perceptif mais non dirigée. Dans l'attentionnalité, il ne s'agit plus d'un « aller chercher » mais d'un « laisser venir » l'information du mouvement, pour reprendre les termes des auteurs pré-cités. Il s'agit d'une présence réceptive, d'une écoute et d'une observation ouvertes, sans recherche d'une saisie précise. Cette disposition à l'accueil permet de saisir les configurations de mouvement qui se forment dans le lieu préréflexif de nous-mêmes. Cet état de paroxysme perceptif laisse toute la place à la mise en œuvre de l'intelligence préréflexive du mouvement. On peut alors saisir perceptivement l'émergence de la préforme qui préfigure le mouvement à venir. (2002, p.192)

Certains courants spirituels et philosophiques appellent « vigilance » cet état d'attention non dirigée se rapprochant de la méditation. La vigilance est un état de préparation dans lequel le sujet doit rester mobilisé et prêt à traiter des stimulations de manière efficace, malgré leur faible fréquence, sur une période relativement longue. Cependant, cette attention n'est pas concentrée sur une tâche ou un objet en particulier, mais "ouverte" sur l'ensemble du champ perceptif, aussi bien externe qu'interne (environnement visuel, auditif, respiration, douleurs, démangeaisons, etc...). Le sujet est ainsi réceptif à la totalité de son environnement. Thea le décrit très bien lorsqu'elle mentionne son attention extrêmement éveillée accompagnée d'une ouverture de ses perceptions. De la même façon, Monique, par son jeu permanent, semble rester ouverte dans son attention à tous les possibles de l'action à venir.

5.2 Présences à soi et attention : des outils pour l'interprète

À la lumière de ce que nous venons d'observer sur le lien existant entre présence à soi et attention, nous pouvons penser que le travail de l'attention pourrait devenir un excellent outil pour le danseur afin de raffiner sa présence à lui-même et son travail d'interprétation. En effet, en clarifiant les modalités de présence à soi nécessaires dans un type de travail chorégraphique, le danseur clarifierait ses intentions, pourrait

atteindre plus facilement les états demandés par la pièce et favoriser la transmission du sens de l'œuvre pour le spectateur. Dominique Bagouet indiquait d'ailleurs l'importance de cette double précision, externe et interne, chez le danseur pour la présence scénique: « Ce n'est pas une chose zen : la présence, c'est quand l'écriture est extrêmement claire, précise, ce n'est pas seulement être tiré au cordeau, c'est aussi la précision de la présence au-dedans. » (Ginot, 1999, p. 220) Cette étude nous a donc permis de confirmer certaines théories avancées dans le chapitre du cadre théorique sur cette notion mais aussi sur la conscience et le travail des sensations. Par la présence qu'il se donne à lui-même, en étant connecté avec ses sensations internes, ses émotions, avec les autres danseurs et avec les divers éléments de construction de la pièce, l'interprète peut en effet mieux comprendre l'impulsion de ses mouvements et les liens existants entre chacun d'eux. La présence à soi permet au danseur d'être engagé à différents niveaux dans son action, grâce à son attention. Il crée alors, pour lui-même, des liens, du sens, dans ce qu'il fait, dans son mouvement. Elle lui permet de faire jaillir son mouvement de ses impulsions intérieures, de ses sensations, de son vécu et de son émotivité. Le danseur n'est pas alors dans une simple exécution technique, maîtrisant forme, espace et temps, il est aussi et avant tout dans un corps expressif, lieu de rencontre de forces multiples et diverses. Il peut ainsi trouver l'équilibre décrit par Nathalie Schulmann (2003) entre son savoir-faire et sa propre incarnation, comme nous l'avons vu dans le cadre théorique.

D'autre part, à travers l'analyse des données, il m'est apparu évident que la présence à soi n'est pas un idéal unique à atteindre, une recette magique pour savoir être à l'écoute de soi et entrer en communication avec l'extérieur. Car comme nous avons pu le constater la présence à soi révèle de multiples facettes, qui retracent les contours de la multiplicité des caractères humains et sensibles. Ainsi, ce travail m'a amenée à démystifier la présence à soi dans le sens qu'il n'y en a pas une seule, telle un idéal à atteindre, un modèle à suivre. Ceci dit ces différentes qualités de présences à soi apparaissent extrêmement importantes à travailler, à explorer pour l'interprète car il semblerait qu'elles influeraient de façon claire la perception des spectateurs,

dans le sens qu'ils en perçoivent une personnalité, des qualités d'attention et de mouvements. C'est ce que nous avons pu observer grâce aux adjectifs utilisés par les spectateurs pour décrire chaque danseuse. Les différentes modalités de présence à soi et d'attention pourraient alors devenir des outils essentiels dans le travail d'interprétation, dans le sens que jouer sur les différentes modalités de présences à soi et de l'attention permettrait de jouer sur l'émergence de différents états de corps. Ainsi, la présence à soi dans le travail de l'interprète reste donc centrale et devrait être d'autant plus affinée, si celui-ci veut pouvoir explorer le vaste éventail des possibles de l'interprétation qui s'offrent à lui. Il serait important pour lui d'être capable d'aller chercher à l'intérieur de lui des outils pour en favoriser l'émergence au moment voulu et reconnaître les besoins de telle ou telle pièce chorégraphique.

En outre, une question reste ouverte : comment la présence à soi peut-elle être développée au cours de la formation du danseur et de sa carrière professionnelle ? Comme nous venons de le voir, la présence à soi chez l'interprète semble être favorisée tout d'abord par un travail sur l'attention. Mais il s'agirait également pour le danseur de conscientiser le recours à ses différentes fonctions attentionnelles et d'apprendre à reconnaître leur émergence dans l'action, ceci afin de clarifier son interprétation. En effet, si les différentes présences à soi semblent difficiles à créer, à contrôler, l'importance serait peut-être pour l'interprète de savoir les reconnaître, les identifier, pour les vivre en conscience, en lucidité et donc de façon claire et précise. Car la lucidité et la conscience ne consistent pas à vouloir se changer pour être ce que nous ne sommes pas, à lutter contre nous-mêmes, mais plutôt à éclairer ce que nous sommes, à le clarifier. Or, pour reconnaître en soi telle ou telle modalité de présence à soi et telle ou telle qualité d'attention, il s'agirait également pour le danseur d'effectuer un travail personnel plus large de connaissance de soi, d'une ouverture de ses possibles tant physiques que spirituels, du développement de sa capacité d'accepter autant ses forces que ses failles, d'une recherche de ce qui peut faire sens pour lui dans un travail d'interprétation. Car cette connaissance de soi signifierait être capable de donner du sens, de créer des liens entre les différentes facettes de son

travail et de sa vie personnelle : son vécu somatique, ses difficultés techniques, sa propre histoire, son image de lui-même, ses attentes comme interprète, etc. Si la présence, en tant que question philosophique de l'être, questionne l'essence de l'interprète, celui-ci devrait considérer son corps, dans une globalité de son être et non pas comme simple « outil de travail », corps-objet, dans une dichotomie corps/esprit. Ainsi, il est certain que l'éducation somatique, qui considère la personne dans sa globalité et qui est de plus en plus présente dans les formations proposées aux interprètes, favorise ce travail de prise de conscience et de connaissance de soi par la compréhension de ses schémas moteurs et par l'ouverture de l'image que l'on a de soi-même. Il me semble également important d'insister dans ce travail somatique sur son histoire individuelle, son inscription dans une histoire culturelle, ainsi que son inconscient, son imagination et ses mythes personnels. Car comme nous l'avons vu clairement « l'appareil psychique s'exprime à travers le système gravitaire, c'est par son biais qu'il charge de sens le mouvement, le module et le colore du désir, des inhibitions, des émotions » (Godard, 1995, p.225). Ne serait-il pas alors pertinent dans la formation des danseurs, de leur permettre, sur une base personnelle, d'avoir accès à un espace de discussion avec une personne extérieure à leur univers, afin de favoriser également des prises de conscience par le langage et par l'accès à son imaginaire personnel ? Afin que les danseurs saisissent mieux leur pratique, on pourrait par exemple imaginer que le recours à l'entretien d'explicitation ou à l'entretien d'autoconfrontation puisse dépasser le simple outil de recherche méthodologique et devienne également un outil de formation. J'ai bien conscience qu'on ne peut imposer ce travail à tout le monde et qu'il s'agit avant tout d'une quête personnelle et de prises de conscience individuelles, mais je serais très intéressée de voir comment une telle proposition de verbalisation de l'expérience pourrait influencer la qualité d'interprétation de ces étudiants.

5.3 La perception du spectateur : la question du sens et l'empathie

Si le danseur peut être dans l'écoute perceptive fine de ses sens-sensations, le spectateur semblerait quant à lui particulièrement réceptif au sens-signification des événements qu'il voit, qu'il perçoit. Il cherche à trouver des liens personnels qui lui permettent d'être en relation avec le ou les danseurs sur scène, de trouver une résonance corporelle qui crée un lien avec son propre vécu ou bien une résonance fictionnelle qui fait sens dans son imaginaire. Nathalie écrit par exemple dans son questionnaire son désir de comprendre, de saisir la signification d'un geste :

Je me rappelle surtout de celle (Thea) qui faisait des signes comme pour délimiter une surface carrée sur son ventre. Elle l'a fait à plusieurs reprises. Pour moi, c'était comme si elle voulait signifier que quelque chose de violent lui était arrivé. J'essayais de comprendre la signification de ses gestes et j'étais un peu dérangée par cette insistance dont j'aurais voulu pouvoir saisir le sens avec plus de certitude.

Ce qui attire, ce qui interpelle le regard du spectateur serait donc bien ce qui semble faire sens, ce qui est significatif pour lui. Car même si Nathalie ne comprend pas totalement la teneur du geste de Thea, elle pressent que ce geste est porteur d'une histoire et c'est exactement cela qui a attiré son attention. De toute évidence le mouvement du corps articulerait le sens du geste comme la parole articule le sens des mots. Le sens trouvé par le spectateur pourra être de l'ordre de l'imaginaire, du fictionnel, du narratif ou encore du senti, du concret, du réel. Ce sens pourra être très complexe et élaboré par une activité mentale très active ou bien extrêmement simple, dépouillé et plutôt de l'ordre de la sensation et je dirais de l'intuition. Ainsi, Merce Cunningham disait à propos de sa danse :

Si un danseur *danse*, tout est déjà là. Le sens est là, si c'est ce que vous voulez. C'est comme cet appartement où je vis – je regarde tout autour de moi, le matin, et je me demande, qu'est-ce que tout cela signifie ? Cela signifie : ça, c'est là où je vis. Quand je danse, cela signifie : ça, c'est ce que je suis en train de faire. Une chose qui est juste cette chose-là » (1952, p.97).

Dans cette étude, nous avons pu particulièrement observer cette quête de sens dans la mise en parallèle des expériences des danseuses et de celle du public dans le chapitre IV : Résultats. Dans tous les cas, il s'agissait pour le spectateur de comprendre le phénomène qui était en jeu sur scène pour les danseuses, de le reconnaître pour être capable de créer un lien avec sa propre expérience, avec lui-même. Une relation pouvait alors naître entre le danseur et le spectateur, ceux-ci étant reliés par une compréhension de ce que l'autre était en train de vivre. Ce phénomène, qui est défini comme la capacité à se mettre à la place d'une autre personne pour comprendre ses sentiments, est appelé « empathie ». Comme nous avons pu le voir dans le cadre théorique, ce phénomène peut être kinesthésique, lorsqu'il est question de la capacité du spectateur de ressentir le mouvement du danseur dans son propre corps. Cependant, à travers notre collecte de données, nous avons pu constater que celle-ci pouvait être également vécue de plusieurs façons. Ainsi, les différentes expériences observées dans la pièce *The Shallow End* m'ont permis de distinguer trois types de lecture du sens chez le spectateur, ou, l'on pourrait dire, trois niveaux d'empathie : tout d'abord la reconnaissance d'un code social établi et partagé par tous, dans un deuxième temps une perception qui fait sens avec une histoire, un vécu ou un imaginaire très personnels et enfin une empathie proprement kinesthésique de l'ordre de la mise en mouvement et de la sensation et que je rapprocherai ici d'une empathie de l'émotion.

a) La reconnaissance d'un code socioculturel

The Shallow End est une pièce qui tente de montrer quatre individualités féminines en prise avec les représentations sociales de la femme, son image dans les médias, l'image de séduction qui peut être attendue d'elle par la société en général. Le spectateur a pu donc reconnaître à travers certains jeux corporels un code non verbal (comme par exemple le jeu de la séduction avec l'utilisation de positions dites « sexy »), des signes sociaux qui ont pu lui permettre de donner du sens à ce qu'il

voyait et donc d'être attiré d'autant plus vers telle ou telle danseuse. Pierre-Paul a ainsi très bien décrit « le langage codé de la communication non verbale. Cette même langue que nous parlons tous plus ou moins consciemment ». De la même façon, Irène montre à travers ses commentaires qu'elle est capable de généraliser l'action d'une danseuse en particulier à ce qu'elle peut vivre dans la société en général. Cela nous renvoie à ce que nous avons pu voir dans le cadre théorique sur le fait que c'est par le regard et l'existence d'autrui que notre existence prend forme et sens (Sartre, 1943; Merleau-Ponty, 1945) et que le corps est le medium premier d'être au monde, de participer à une vie sociale et politique. Ainsi, si la présence scénique est une question de communication et de relation entre danseur et spectateur, cette communication impliquerait l'existence d'un code commun aux interlocuteurs. L'empathie est d'autant plus aisée qu'il existe une similarité d'expérience, une communauté de culture. Ce mécanisme élémentaire de partage d'émotions permettrait de savoir qu'autrui est comme soi-même. Jean Decety (2002) élargit même la similarité de certaines fonctions de l'expression à l'ensemble du genre humain :

Aujourd'hui, à l'instar de Paul Ekman, de nombreux psychologues ont montré l'existence de l'expression faciale d'émotions primaires innées et universelles (i.e. la colère, le dégoût, la peur, la joie, la tristesse, la surprise, le mépris, la honte). Les plus grandes différences apparaissent entre les cultures dans l'expression publique des émotions et dans la fréquence avec laquelle leurs membres expriment ces émotions, en parlent et agissent sur elles. Mais les émotions de tous les membres de notre espèce se jouent sur le même clavier inné. (p.4)

Les hommes et les femmes se reconnaissent donc entre eux comme faisant partie d'un même groupe, cela étant renforcé d'autant plus par une culture, une éducation.

b) L'évocation de la sphère intime et personnelle

Les codes non verbaux peuvent donc être du domaine du collectif, mais peuvent également entrer en résonance de façon plus ou moins forte avec le spectateur en fonction de son histoire personnelle, de ses propres affinités. Outre les

codes sociaux reconnaissables à travers le langage non verbal, certains spectateurs ont pu ressentir davantage la présence scénique d'une danseuse car cette vision le renvoyait à une expérience personnelle, à son vécu, à son histoire (Godard, 1995). C'est ce que Raphaëlle explique par exemple lorsqu'elle dit que l'état de corps de Magali, dans son solo, la ramenait à son propre état corporel quand elle danse. L'interprétation de Magali lui permettait alors de se questionner sur sa propre expérience de danseuse. De plus, de façon plus explicite, Fabienne témoigne de son identification à une interprète en particulier : « Je me suis plus particulièrement identifiée à cette danseuse qui a conservé son capital de sympathie jusqu'à la fin du spectacle. Sans doute que c'est celle dont le physique est le plus proche du mien. » Elle s'est donc sentie en correspondance avec cette danseuse par le fait même qu'elle se sentait en affinité avec le physique et l'énergie de celle-ci.

Par ailleurs, de façon plus large, le sens personnel que les spectateurs peuvent trouver semble également être du domaine de l'imaginaire et de ce que j'appellerais de la fiction. La signification de la danse pour le spectateur se baserait alors sur des faits imaginaires, puisés à l'intérieur même des mythes et des histoires personnelles, plutôt que sur les faits réels que la chorégraphe auraient voulu instaurer, ceci nous renvoyant à une vision très psychanalytique du corps. Le spectateur ne cherche pas à découvrir le sens réel de ce qui lui est raconté, mais tente plutôt de créer sa propre compréhension des événements en jeu par son imaginaire, par son propre univers fictionnel. L'engagement dans cette fiction lui permet alors de mettre du sens dans ce qu'il voit. Le spectateur ne cherche pas à savoir s'il est dans le vrai ou le faux. Il se donne pleine liberté dans sa perception des interprètes et donc de son ressenti. C'est par exemple ce que fait Irène lorsqu'elle indique qu'elle perçoit dans le duo final Monique comme un « ange protecteur » de moi-même.

c) L'empathie émotionnelle et kinesthésique

Cette compréhension personnelle de l'action ou la reconnaissance d'un code social peuvent également amener le spectateur vers une empathie avec les interprètes qui serait davantage de l'ordre de l'émotion et du kinesthésique, tel que nous l'avons vu avec Alain Berthoz (2004), Rudolf Laban (date inconnue) ou encore Hubert Godard (1995). Lors de ma collecte de données des spectateurs, je n'ai malheureusement pas recueilli de description suffisamment détaillée sur une expérience significative du phénomène de l'empathie kinesthésique. Cependant, plusieurs spectateurs ont noté, dans les passages significatifs pour eux, qu'ils étaient capables d'« accéder » au vécu de la danseuse, de « ressentir » les états explorés. Évelyne explique même à un moment donné que l'improvisation geste/texte lui a permis de ressentir un changement dans son corps : « J'ai la sensation que ces voix m'ont ouvert le thorax. Je conserve une sensation physique ». D'autre part, j'ai pu noter à travers l'expérience d'Évelyne, une relation qui m'apparaît intéressante à souligner sur la relation qui semble exister entre l'empathie émotionnelle, l'empathie kinesthésique et l'empathie sensitive. Si la quête de sens peut se faire de façon intellectuelle, pensée ou par l'imaginaire, il peut également y avoir un sens qui parlerait directement aux sensations du spectateur, qui serait davantage de l'ordre du mouvement et de l'émotion. Ainsi, Évelyne décrit le transfert affectif qu'elle vit à la vue de mon solo sur la chaise car cela la renvoie directement à son état personnel. Elle comprend ce que je suis en train de vivre sur scène car elle le reconnaît dans son propre ressenti. Elle se dit « bouleversée » et nous indique qu'elle « sent » elle aussi cette sensation d'effondrement intérieur. Ceci nous amènerait donc à penser que la mise en mouvement du spectateur par l'empathie kinesthésique pourrait être reliée à sa capacité d'empathie émotionnelle. Aussi, il me semble que nous pouvons considérer le phénomène dans les deux sens : l'empathie kinesthésique pourrait amener à l'émotion et l'empathie de l'émotion pourrait amener à une empathie kinesthésique. Ceci n'est pas étonnant puisque nous avons vu avec Hubert Godard

(1995) que l'empathie kinesthésique serait reliée à un transfert du poids du spectateur vers le poids du danseur, et que cette notion de poids est intrinsèquement liée à la notion d'affectivité.

5.4 Un écart entre la présence à soi et la présence scénique : la remise en question du principe d'authenticité en danse

Je me permettrai dans cette partie de rapprocher notre concept de présence à soi de celui d'authenticité souvent utilisé par les spectateurs pour évoquer la qualité d'interprétation d'un danseur. La présence à soi clarifierait en effet la relation que le danseur a avec lui-même, lui permettant de donner à voir dans son geste l'expression réelle de son intériorité et ainsi de s'exprimer avec justesse et « authenticité ». Or j'ai trouvé particulièrement intéressant de mettre en perspective les réponses des spectateurs à la question de leur définition potentielle de la présence scénique avec leur opinion de la performance des danseuses lors de la présentation de *The Shallow End*, puis par la suite avec le vécu même des danseuses. En effet, la définition que les spectateurs donnent de la présence scénique et leur opinion de la performance des quatre interprètes entrent souvent en opposition avec le réel vécu des danseuses. Les spectateurs ont en effet souvent décrit des qualités de justesse, d'authenticité et de vérité, comme des qualités nécessaires à l'effectuation de la présence scénique. Or une danseuse présente pour l'un car soi-disant authentique et juste aura pu être perçue par un autre comme superficielle ou retenue. C'est ce que nous avons vu par exemple lorsque Évelyne, Pierre-Paul et Nicolas ont évoqué la justesse de ma présence lors du solo sur la chaise, alors que Fabienne pouvait voir dans ma performance une certaine retenue, un manque d'aisance lié à un stress visible pour le spectateur même.

Toute cette étude m'a cependant amenée à réaliser qu'il n'existerait pas réellement d'« absence » à soi-même en situation de représentation, que la présence à soi du danseur serait toujours efficiente à des degrés plus ou moins élevés ou dans des modalités diverses, car celui-ci se sait regardé, doit constamment jouer avec son

poids, son équilibre et donc avec sa manière d'être au monde. La corporéité du danseur témoigne consciemment ou inconsciemment de son histoire et de son vécu personnel. Le danseur se donne à voir dans l'ici et maintenant et, par cela même, s'inscrit obligatoirement dans l'acte authentique original hic et nunc tel que le décrit Walter Benjamin. Il écrit en effet « Tout ce qui relève de l'authentique échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique » (2003, p.14). Or, en danse, le corps du danseur ne peut se poser que comme authentique puisqu'il est nécessairement dans l'ici et maintenant de l'original et qu'il sera bien impossible pour quiconque de reproduire ce qu'il a fait (incluant lui-même). Car l'interprète danse dans l'instant présent en fonction de son état, de ses pensées, de ses empêchements, de ses peurs, de son plaisir. Ainsi, il me semble difficile pour un interprète d'être complètement en manque d'authenticité. Il s'agirait plutôt de considérer que ce sont les spectateurs qui choisissent la vérité qui correspond le plus à la leur. L'authenticité ne serait donc pas un gage de présence ou de justesse. Ce serait avant tout une question de subjectivité.

Ceci m'amène à questionner ou à repenser certains concepts tel que celui d'authenticité en danse, de vérité et de justesse et surtout à considérer la problématique de mon sujet à l'envers : une absence de présence scénique implique-t-elle une absence à soi-même et un manque d'authenticité ? Tout comme l'on peut se demander s'il peut exister réellement une forme d'absence en situation de représentation en danse, peut-on envisager réellement un danseur complètement inauthentique sur scène ? Nathalie Heinich (1999) qui a écrit un article sur le concept d'authenticité en art se questionne de façon très à propos sur le sujet :

L'authenticité relève non plus du lien entre un objet et son origine, mais de la « qualité d'une personne, d'un sentiment, d'un événement », selon *Le Robert*, qui renvoie à « sincérité, naturel, vérité ». On passe là à une dimension moins objective, puisque liée à l'évaluation d'une subjectivité, à travers l'imputation d'une intentionnalité. Quelles sont les qualités qui commandent le sentiment d'authenticité chez un artiste et, par là même, la pertinence d'un jugement esthétique appliqué à ses œuvres ? (p.11)

Et elle décrit les tentatives de certains artistes en art visuel d'aller à l'encontre de cette démarche d'authenticité, en recherchant ce que pourrait être de l'inauthentique :

Certains artistes contemporains s'ingénieront à prendre ostensiblement le contre-pied de cette exigence de sincérité : ainsi Marcel Broodthaers déclarera vouloir « inventer quelque chose d'insincère » lors de sa première exposition en 1964, construisant ensuite son image de marque sur ses « panneaux de moules », emblèmes moqueurs d'une belgitude réduite à des accumulations de coquilles vides ; et le groupe Art and Language, utilisant la technique de la peinture « à la bouche », produira « des œuvres dans lesquelles l'émotion et la spontanéité seront feintes, calculées, décidées ». (p.12)

Or peut-on considérer cette recherche en danse réalisable? Le concept d'authenticité m'est apparu dans cette étude comme une forme de stéréotype, un concept revenant de façon automatique sans réellement s'arrêter sur son sens réel. Ainsi, les spectateurs évoquent le besoin d'authenticité et de vérité pour ressentir la présence des danseurs. Or même si les danseuses sont dans le doute, la non maîtrise, la vulnérabilité ou bien le jeu à l'extrême, n'y a-t-il pas toujours chez elle une vérité, une authenticité du fait qu'elles sont sur scène et qu'elles se livrent de façon spontanée et en allant chercher des éléments qui se rattachent à ce qu'elles sont, que ce soit consciemment ou (surtout) inconsciemment ? De plus, ne pourrait-on pas penser que si elles dansent dans des territoires inconnus et en dehors d'elles-mêmes ou avec certains blocages, cela ne les mettrait-elles pas dans une plus grande fragilité qui les ramènerait d'autant plus à elles? Enfin, si la présence à soi était un gage de présence scénique pour les spectateurs, nous aurions certainement à faire à une « dictature » de la sensation dans laquelle le spectateur serait en mesure de dire si le danseur est présent ou non à lui-même en fonction de ce qu'il a perçu de sa présence scénique. La sensation interne du danseur serait alors laissée de côté et mise à l'épreuve en permanence par la perception extérieure de l'autre.

5.5 La présence scénique : un lieu de paradoxes

Par ailleurs, cette étude m'a également permis de prendre conscience que la notion de présence scénique, puisqu'elle est absolument subjective, pouvait être, à la fois pour le danseur et le spectateur, le lieu privilégié de nombreux paradoxes, de contradictions, d'opposés ou de nuances, ce qui la rendrait d'autant plus insaisissable et indéfinissable. La présence scénique est en effet ce qui rendrait le danseur unique et en même temps le connecterait en tant qu'être-au-monde. Elle se situe dans le temps présent, mais par cela même n'est pas apparente mais toujours apparaissante. Le spectateur chercherait à voir chez l'interprète un être inattendu, qui le surprenne mais en même temps accessible, un être efficace et précis mais aussi touchant et vulnérable. La présence aurait donc besoin de la rencontre de ces paradoxes et de ces nuances pour créer cette tension nécessaire à l'activation de l'énergie et de l'émotion :

S'obligeant à quitter les oppositions systématiques, nous entrons dans le mouvement subtil et complexe des écarts, des variantes, des nuances, beaucoup plus difficiles à cerner selon des critères d'objectivation, mais sans aucun doute beaucoup plus conformes à la réalité de la perception du danseur. Le rôle du paradoxe en danse devrait favoriser la coprésence de formes variées, d'une diversité de processus et de statuts du corps » (Schulmann, 2005).

Le danseur ne serait pas porteur d'une seule forme de présence, mais serait plutôt le point de rencontre et de mélange de ces différents « statuts du corps », ceci faisant naître le volume même de sa corporéité et de sa présence. Ainsi, dans cette idée de paradoxe, ce travail m'a également fait percevoir la possibilité de valoriser également la prise de recul avec soi-même afin de mieux cristalliser le retour à soi et la présence. Georges Didi-Huberman (1998) explique dans *Phasmes : essais sur l'apparition* que ce n'est pas la permanence qui fait la présence mais plutôt la discontinuité et la disparition. L'apparition et la disparition seraient donc les deux bornes dans lesquels une présence pourrait apparaître comme étant la présence, la disparition étant là

comme révélateur anticipé de la vérité d'une présence. Ainsi, pour l'interprète en danse, la prise de recul par rapport à lui-même lui permettrait de devenir lui-même observateur de sa propre présence, de la reconnaître de l'extérieur pour mieux y revenir et la vivre dans l'instant présent. Ce même auteur décrit également dans un autre ouvrage la particularité qu'a l'image auratique de vouloir se rapprocher de son observateur en le fascinant tout en gardant toujours une certaine distance, ce qui la rend finalement inatteignable :

Que la forme nous regarde depuis sa double distance précisément parce qu'elle est autonome dans l'espèce de « solitude » de sa formation, voilà ce que Benjamin devait aussi suggérer, en disant que la qualité principale d'une image auratique est d'être inapprochable, donc vouée à la séparation, à l'auto-suffisance, à l'*indépendance de sa forme*. Nous aurions là une première, une élémentaire réponse à la question de comprendre ce qu'est véritablement une « forme intense » : à tout le moins une chose à voir qui, si proche soit-elle, se replie dans la haute solitude de sa forme, et qui donc, par cette simple phénoménologie du retrait, nous tient à distance, nous tient en respect devant elle. C'est alors qu'elle nous regarde, c'est alors que nous restons au seuil de deux motions contradictoires : entre voir et perdre, entre saisir optiquement la forme et sentir tactilement – dans sa présentation même – qu'elle nous échappe, qu'elle reste vouée à l'absence. (Didi-Huberman, 2006, p.177-178)

Pour conclure, je reprendrai alors une citation qui signifie, d'après moi, de façon poétique, cette rencontre de lignes de tensions multiples et paradoxales du phénomène de la présence scénique, afin de favoriser l'activation d'une énergie interne intense, même dans la plus grande immobilité :

J'ai vu, un jour, dans les Alpujarras, un oiseau immobile dans le ciel. C'était un petit rapace. Son corps, à mieux y regarder, esquissait bien quelques gestes infimes : juste ce qu'il fallait pour demeurer dans le ciel en un point aussi précis qu'intangible. Sans doute était-ce le sitio convenable pour bien guetter sa proie. Mais il lui avait fallu, pour cela même, renoncer à voler vers un but, ne surtout pas « fendre l'air », tout annuler pour un temps indéfini. C'est parce qu'il s'était placé contre le vent – parce que le corps de l'oiseau pouvait jouer à suspendre l'ordre normal des choses et à déployer cette immobilité de funambule, cette immobilité virtuose. Voilà exactement,

me suis-je dit alors, ce que c'est que danser : faire de son corps une forme déduite, fût-elle immobile, de forces multiples. (Didi-Huberman, 2006, p.114)

CHAPITRE VI

CONCLUSION

Si les prémices de ma question de recherche énonçaient les concepts de présence à soi et de présence scénique au singulier, ma conclusion se fera certainement sur le mode du pluriel et sur celui de l'ouverture. Il s'agira ici de récapituler l'ensemble des idées et des concepts clés issus de cette recherche afin d'entrevoir leurs possibles prolongements dans une perspective à la fois pratique et théorique.

6.1 Résumé des résultats de l'étude

Cette étude nous a tout d'abord amené à clarifier le concept même de présence à soi afin de mieux comprendre sa possible influence sur l'émergence du phénomène de la présence scénique. Nous avons donc pu remarquer, à travers l'expérience des quatre danseuses de *The Shallow End*, que la présence à soi était avant tout plurielle et qu'elle pouvait s'ajuster à travers quatre grandes modalités : affective, agissante (action pensée, corps pensant ou imaginaire dans l'action), évaluative et enfin méditative et accueillante. Nous avons également pu constater que ces présences à soi étaient reliées aux différents points d'attention que les danseuses pouvaient avoir (l'action, l'imaginaire, l'image de soi, les autres danseuses, etc.) et donc à l'activation de certains types d'attentionnalité, que ce soit de façon volontaire ou involontaire (attention soutenue, partagée, sélective, discontinue).

En comparant ces premiers résultats avec la perception des spectateurs de la performance des danseuses, il est apparu clairement que ce n'était pas l'impression de présence scénique qui ressortait en premier lieu de ces différentes présences à soi. Les spectateurs percevaient certaines caractéristiques propres à chacune des interprètes. La présence scénique des danseuses, quant à elle, semble avoir été ressentie principalement par les spectateurs lorsque cette présence prenait du sens pour eux,

que ce soit au niveau physique (comme une affinité avec un mouvement ou une sensation corporelle) ou bien au niveau du sens même de l'œuvre et des liens que cela pouvait créer avec leur propre vécu. Le concept d'empathie est alors apparu central pour traiter de la question de la présence scénique. Nous avons pu noter que, par cette empathie, le spectateur pouvait moduler sa perception selon trois niveaux de sens : celui engendré par la reconnaissance d'un code social, un sens plus personnel et intime, et enfin une compréhension davantage émotionnelle et du domaine proprement kinesthésique et du ressenti physique. Il est apparu également évident que chaque spectateur pouvait avoir une affinité avec une ou des danseuses en particulier en fonction de l'énergie et de la personnalité que celle(s)-ci pouvait(ent) dégager.

Enfin, en cherchant des corrélations possibles entre la présence scénique perçue par le spectateur et la présence à soi de l'interprète, la réponse à notre question de recherche¹⁰ est apparue remettre en question certaines conceptions idéalisées, standardisées et non vérifiées de la présence scénique. En effet, nous nous sommes aperçu que la description que les spectateurs donnaient de la présence scénique mettait à l'épreuve la description de leur perception réelle ainsi que le vécu personnel des interprètes. Une danseuse, par exemple, pouvait parfois ressentir une présence à elle-même très forte et significative pour elle, mais cela ne voulait pas dire que les spectateurs en percevaient une forte présence scénique. Nous en sommes venu à la conclusion que la présence à soi vécue par l'interprète n'est pas un facteur directement relié à l'effectuation de la présence scénique et que, inversement, l'absence de présence scénique ne peut en aucun cas refléter un manque de présence à soi chez l'interprète, et comme nous l'avons vu, un manque d'« authenticité », un manque de « vérité » ou de « justesse » de la part des danseurs. Nous avons d'ailleurs constaté qu'il n'existait pas réellement d'« absence » à soi-même quand le danseur est en représentation, mais qu'il était davantage question d'intensité et de différentes

¹⁰ Comment la qualité de présence à soi vécue par le danseur contemporain en état de représentation participe-t-elle ou non à l'expression de sa présence sur scène telle que perçue par le spectateur ?

modalités de présences à soi. Ainsi, bien que la présence à soi du danseur puisse participer à donner à voir aux spectateurs une certaine énergie et une certaine personnalité, elle ne peut être un gage de l'effectuation de la présence scénique. Dans ce sens, ce travail m'a permis de lâcher prise sur un certain nombre d'idées reçues ainsi que sur un objectif de perfection unique.

Un ensemble de facteurs autres participeraient donc de la perception du spectateur, tels que ses affinités d'énergie et de physicalité, son état de réceptivité, ses attentes, son histoire personnelle, son appréciation de l'œuvre chorégraphique et de tout ce qui entoure la performance des interprètes (le décor, les costumes, la lumière, la musique). Nous pourrions alors reprendre ici un questionnement de Boris Charmatz et d'Isabelle Launay : « La présence ne serait-elle pas davantage liée à des phénomènes de projections, de fictions internes, de décompositions, de reconstructions imaginaires et organiques ? » (2003, p.31). De la même façon que la présence à soi peut prendre différents visages, différentes qualités, il n'existerait pas un seul type de présence scénique mais bien une multitude. C'est pourquoi la présence à soi et la présence scénique seraient à redécouvrir à chaque travail de création. La présence scénique « quotidienne » demandée par le travail d'un Jérôme Bel serait dans ce sens sûrement différente de la présence scénique électrique demandée par le travail d'un Édouard Lock.

6.2 Pertinence, limites et ouvertures possibles de l'étude

Ne portant que sur une pièce, une seule représentation, et un groupe particulier d'individus, cette étude ne représente qu'une infime parcelle de la réalité du phénomène de la présence scénique et de la présence à soi. Une généralisation de ses résultats ne serait donc pas pertinente. En recherche qualitative d'ailleurs, on ne parle pas de généralisation comme en recherche quantitative. Les conclusions offrent plutôt des tentatives d'explicitation. Elles ne prétendent pas proposer un système ou des théories pouvant être applicables de façon automatique. La généralisation fait donc

place à la transférabilité. Il s'agissait, pour moi, de fournir une description suffisamment détaillée de l'étude conduite afin de permettre à un lecteur de juger de son applicabilité dans un autre contexte. Cette étude propose davantage une réflexion qui ouvre le débat, plutôt que des réponses figées à ma problématique de recherche. Par conséquent, il serait très intéressant que d'autres études soient menées sur ce sujet afin de voir comment les expériences pourraient diverger ou converger. Une méthodologie similaire pourrait être appliquée en jouant sur certaines de ses variables : pour d'autres pièces chorégraphiques, d'autres danseurs, d'autres spectateurs, d'autres styles de danse, dans des cadres de représentation divers, sur plusieurs soirées d'affilée, etc. Je rajouterais cependant, dans cette méthodologie, des entretiens d'explicitation à faire passer aux spectateurs afin d'aller chercher davantage de détails et de précision sur certains aspects de leurs réponses au questionnaire écrit. En effet, ce mode de collecte de données m'a permis d'aller chercher suffisamment de données dans l'ensemble de mon étude, mais les réponses par écrit restent toujours plus simplifiées qu'à l'oral. Enfin, l'ensemble des résultats de cette étude nous confirme la nécessité dans des recherches futures sur la présence scénique, de toujours prendre en considération les deux pôles de cette rencontre : le danseur et le spectateur, afin d'éviter d'avancer trop rapidement des corrélations possibles entre le vécu de l'un et le vécu de l'autre.

D'autre part, la multiplicité des présences à soi que nous avons pu déceler dans cette recherche, mais également la diversité des points de vue et des perceptions des spectateurs nous amènent à considérer le sujet de la présence (scénique ou à soi) tel un prisme à nombreuses facettes. Chacune d'elle nécessiterait un travail de recherche en soi approfondi afin de pouvoir saisir toutes les nuances de lumières et de couleurs qu'un danseur peut refléter à travers son mouvement et son interprétation. Je relèverai donc ici quelques thèmes abordés dans cette étude, que nous avons observé clairement dans la pratique des danseuses ou dans le discours des spectateurs, que l'on retrouve parfois évoqués dans la littérature spécialisée, mais qui pourraient faire

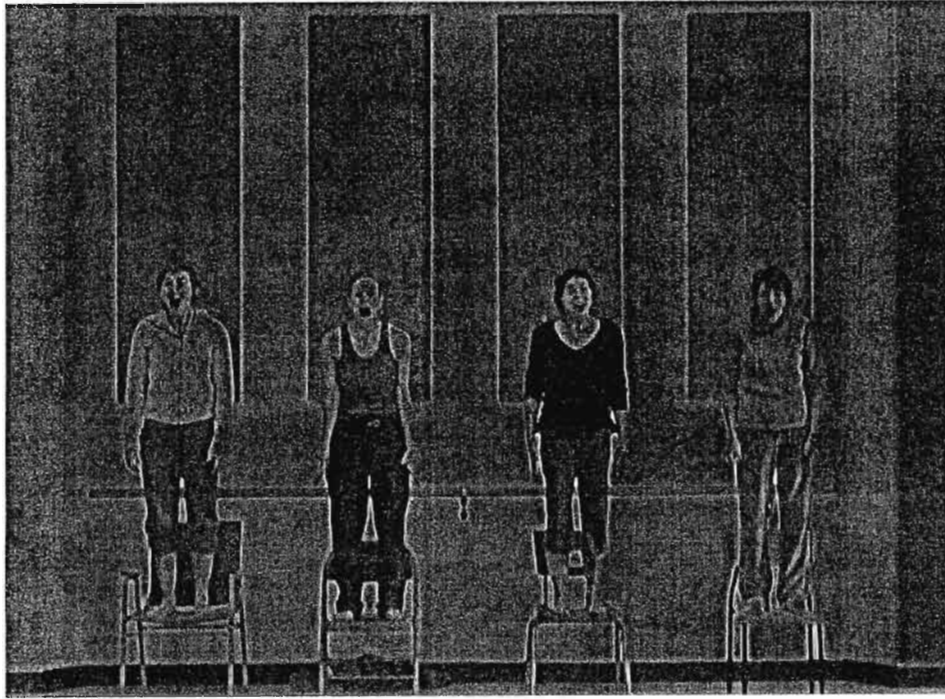
l'objet d'études empiriques et théoriques plus approfondies (cette liste n'étant pas exhaustive bien évidemment) :

- l'attention comme outil de travail pour l'interprète mais également pour le chorégraphe dans le processus de création (travailler sur les différents types de présence à soi par l'attention permettrait au chorégraphe de donner à voir des corps en présence qui signifient au plus près le sens de l'œuvre) ;
- l'implication affective et de l'inconscient du danseur dans le travail d'interprétation ;
- la connaissance et la conscience de soi dans la formation de l'interprète,
- le travail du poids, de la posture et l'expressivité de l'interprète ;
- le recours à l'imagination chez les danseurs en situation de représentation,
- le phénomène de l'empathie chez le spectateur de danse ;
- la recherche du sens dans les spectacles de danse contemporaine, du point de vue du spectateur et de celui des interprètes.

Dans une perspective d'étude sur la présence scénique, tous ces points seraient bien sûr à développer à la fois du point de vue de l'interprète et à la fois du point de vue du spectateur, la pertinence de la présente étude étant d'avoir recherché une corrélation possible entre les deux perspectives. À l'image de ce travail de maîtrise, il me semble également essentiel dans de futures recherches sur l'interprétation en danse et sur son impact sur le public, de multiplier les études visant à recueillir et à mieux comprendre le vécu et le caractère expérientiel des phénomènes liés à l'action et à la perception des danseurs et des spectateurs. Ceci permettra d'éviter de baser les connaissances en danse sur des conceptions relevant du domaine de la croyance ou des idées toutes faites, d'aller puiser à même l'expérience et l'investigation pratique de ceux et celles qui sont et font la danse, et ainsi de créer un réel pont entre la recherche théorique et la pratique.

APPENDICE A
AFFICHETTE ET PROGRAMME DU SPECTACLE

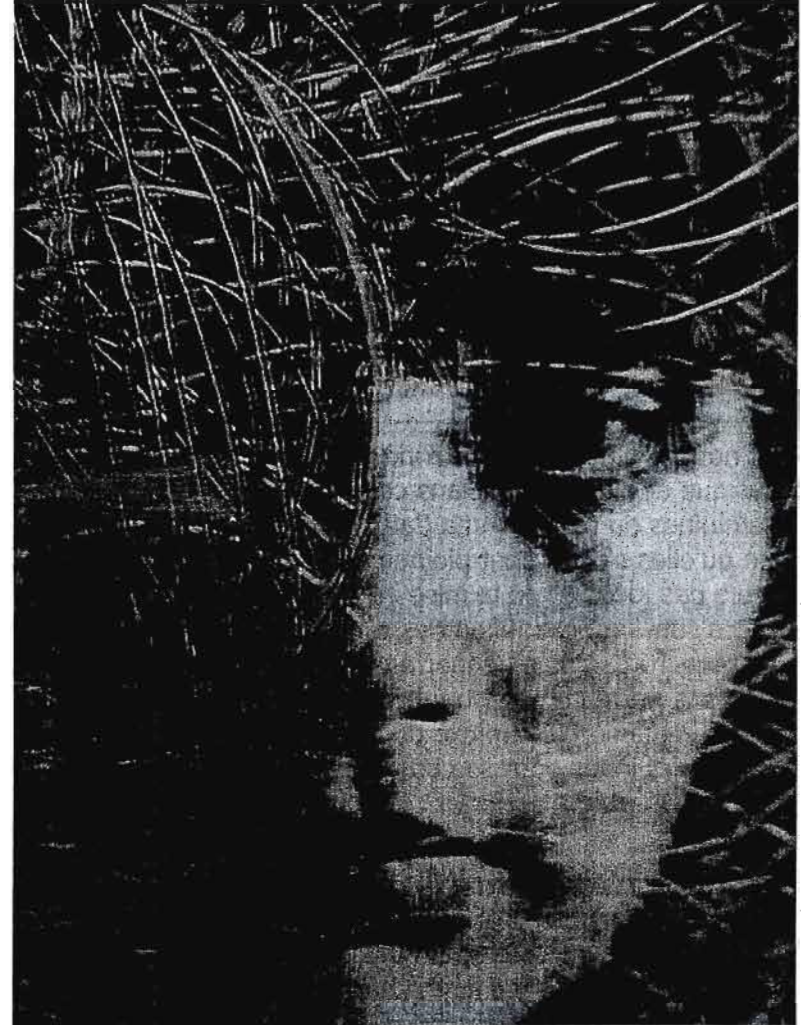




Pixel Projects 2007

Une collecte de données, pour le projet de Maîtrise en danse à l'UQAM de Johanna Bienaise, sera réalisée à partir de la performance du dimanche 6 mai. Il s'agira d'étudier comment la qualité de présence à soi vécue par les danseuses participe ou non à l'expression de leur présence sur scène telle que perçue par le spectateur. **Merci à Erin, aux danseuses et aux spectateurs!**

The Shallow End



- Travail en Cours -

APPENDICE B

FEUILLET D'ACCOMPAGNEMENT DU DVD : STRUCTURE DE LA PIÈCE

1) Ouverture avec entrée du public 0 min 09s. à 6 min.

4 danseuses en fond de scène. Improvisation structurée.

2) Ligne face public 6 min à 7 min 08s.

4 danseuses en ligne, face public, en fond de scène. Improvisation structurée.

2) Avancée geste/parole 7 min 08s. à 11 min 18s.

4 danseuses qui se déplacent jusqu'à l'avant scène et parlent en même temps. Improvisation structurée.

3) Section des lucioles 11 min 18s. à 13 min 54s.

4 danseuses au centre de la scène. Improvisation structurée.

4) Solo Thea 13 min 54s. à 22 min.

1 danseuse. Solo mi écrit mi improvisation structurée avec utilisation de la voix.

5) Séquence du party 17 min 55s. à 22 min.

Magali, Monique et Johanna se déplacent suivant un parcours dans l'espace avec plusieurs actions à réaliser. Improvisation structurée.

6) Trio chorégraphique 22 min à 25 min 26s.

Magali, Monique et Johanna. Phrase chorégraphique écrite.

7) Solo Magali 25 min 26s. à 32 min 48s.

1 danseuse. Chorégraphie écrite.

8) Section des « Teenagers » sur les quatre chaises 32 min 48s. à 36 min 25s.

4 danseuses assises sur des chaises. Improvisation structurée.

9) Solo Monique et solo chaise Johanna 36 min 25s. à 39 min 30s.

2 danseuses. Chorégraphie écrite et improvisation structurée.

10) Duo Monique et Johanna 39 min 30s. à 46 min 18s.

2 danseuses. Chorégraphie écrite.

11) Fin en reculant. 46 min 18s. à 47 min 47s.

4 danseuses qui marchent à reculons face public. Improvisation structurée.

APPENDICE C
COURRIEL D'INVITATION ENVOYÉ AUX SPECTATEURS TÉMOINS

Bonjour *Nom de la personne*,

Je suis actuellement étudiante à la Maîtrise en danse à l'UQAM. Dans le cadre de mes recherches qui portent sur la présence scénique en danse, je souhaite réaliser une collecte de données lors d'une représentation de la pièce *The Shallow End* de la chorégraphe Erin Flynn qui aura lieu le 6 mai 2007 à la Piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM.

Je vous invite cordialement à venir assister à la représentation et à participer à mon étude en tant que spectateur invité. Vous aurez alors à remplir un questionnaire portant sur votre perception personnelle de la présence scénique des interprètes dans les 24 heures suivant la représentation. Vous pourrez également échanger avec les interprètes, la chorégraphe et les autres spectateurs après le spectacle.

Le jour de la représentation je vous remettrai un formulaire de consentement à signer conformément aux règles d'approbation éthique de l'UQAM.

Veuillez svp me confirmer avant le 20 avril 2007 par courriel votre participation. Si vous désirez plus de renseignements, n'hésitez à me contacter soit par courriel soit par téléphone au 514-528-6038.

Piscine-théâtre, Département de danse de l'UQAM, 840 rue Cherrier

6 mai 2007 à 18h30

The Shallow End

Chorégraphie : Erin Flynn

Interprètes: Thea Patterson, Monique Romeiko, Magali Stoll, Johanna Bienaise.

Je vous remercie beaucoup de votre aide et sachez que votre contribution sera très appréciée.

Au plaisir,
Johanna Bienaise

APPENDICE D

PREMIÈRE VERSION TEST DU QUESTIONNAIRE DES DANSEUSES

- 1) Comment t'es-tu préparée avant le spectacle?
- 2) Quel était ton état (corporel, émotionnel, mental,...) juste avant d'entrer en scène?
- 3) Quel était ton état (corporel, émotionnel, mental,...) pendant le spectacle?
- 4) Sur quoi as-tu porté attention pendant le spectacle? A quoi as-tu pensé?
- 5) Comment as-tu eu conscience du public ou non? Ou comment as-tu senti le public ou non?
- 6) Quelles ont été tes sensations corporelles (en général ou dans des moments particuliers)?
- 7) Comment décrirais-tu ta performance d'un point de vue technique?
- 8) Comment décrirais-tu ta performance d'un point de vue émotionnel?

APPENDICE E

QUESTIONNAIRE EN LIGNE DES DANSEUSES

- *Le fait de remplir ce questionnaire constitue un consentement à participer à cette recherche.*
- *Les réponses écrites seront analysées avec l'assistance d'un programme informatique (Sémato). Il est important d'écrire en français standard, sans omettre les accents; évitez les abréviations et n'écrivez pas tout en majuscules.*
- *Remplissez le questionnaire puis, à la fin de la page, n'oubliez pas de cliquer sur le bouton Acheminer qui permettra d'enregistrer vos réponses.*

Présentation du 6 mai 2007 à la Piscine-théâtre

1. Comment t'es-tu préparée avant le spectacle? (A quoi étais-tu attentive? Qu'est-ce que tu faisais? Comment tu faisais?).

2. Quel(s) était(ent) ton ou tes état(s) (corporel, émotionnel, mental,...) juste avant d'entrer en scène? Peux-tu les nommer et les décrire (À quoi étais-tu attentive? À quoi pouvais-tu les identifier? Qu'est-ce que tu faisais? Comment tu faisais?) ?

3. Pendant le spectacle, sur quoi as-tu porté ton attention ? Identifie et développe un ou plusieurs moments particuliers (Quand était-ce? À quoi pensais-tu ? Quelles sensations ou impressions avais-tu? Qu'est-ce que tu faisais? Comment tu faisais?).

4. Pendant le spectacle, as-tu repéré un ou des moments particuliers où tu as eu une impression de « présence » (à toi-même, aux autres danseurs, aux spectateurs, à l'environnement, etc.) ? Identifie et développe chaque moment particulier (Quand était-ce? À quoi étais-tu attentive à ce moment là? À quoi pouvais-tu l'identifier? Qu'est-ce que tu faisais? Comment tu faisais?).

5. As-tu repéré un ou des moments pendant le spectacle où tu as pris plus particulièrement conscience du public? Identifie et développe chaque moment particulier (quand était-ce? à quoi étais-tu attentive à ce moment là? A quoi pouvais-tu l'identifier? Qu'est-ce que tu faisais? Comment tu faisais?).

Merci d'avoir participé à ce projet de recherche.

Attention, une fois votre questionnaire acheminé, vous ne pourrez plus le modifier.

Ce site WEB questionnaire a été généré par *Sémato*, logiciel WEB d'assistance sémantique à la catégorisation et à l'exploration des données textuelles.

APPENDICE F

EXEMPLES DE QUELQUES QUESTIONS POSÉES À L'ENTRETIEN DE MONIQUE

- Est-ce que tu as envie de parler d'un moment en particulier ?
- Qu'est-ce qui s'est passé pour toi à ce moment-là ? Qu'est-ce que tu faisais ?
Comment tu te sentais ?
- Tu dis que des fois tu peux bouger sans sentir. Donc là, est-ce que tu avais des sensations pendant que tu bougeais ? Qu'est-ce que tu sentais ?
- Tu étais dans un univers imaginaire, dans ton imagination. Est-ce que c'est quelque chose que tu as retrouvé dans d'autres parties de la pièce ?
- Est-ce que tu te jugeais, à ce moment-là, en le faisant ?
- Comment as-tu créé ton rapport aux autres danseuses ? Comment tu le sentais à ce moment-là ?
- Comment tu faisais pour passer d'un état à un autre ?
- Et quand tu dis un personnage, est-ce que ça veut dire que c'était extérieur à toi ? Ou est-ce que tu le sentais, tu sentais que tu l'incorporais ?
- Est-ce que tu te sentais à l'aise à jouer ces personnages-là ?
- De quoi avais-tu conscience à ce moment-là ? Où portais-tu ton attention ?
- Quand tu as vu qu'on n'était pas ensemble, ça t'a fait quoi ? Qu'est-ce que tu as fait ?
- Tu jouais à quoi ?
- Est-ce que tu avais des sensations physiques particulières à ce moment-là ?
Ou t'étais plus dans ta tête, dans les images que tu te faisais ?
- Est-ce que tu le pensais, ça, dans la pièce, que tu voulais arriver à ton solo à la fin ?
- Qu'est-ce que ça te permet de faire ? De prendre ton temps ?
- Quand tu dis que t'écoutes tes sensations, tes émotions, ça veut dire quoi ?

- Comment tu reconnais tes impulsions pour aller vite, pour aller lentement ?
- Donc si tu te sens bien dans un mouvement, tu vas peut-être le faire durer plus longtemps, si tu te sens moins bien, tu vas comme chercher ton...
- Est-ce que tu as toujours la conscience de ce que pourrait penser le spectateur?
- Quand tu dis que t'accélère puis que tu ralentis, puis que t'écoute, comment tu peux identifier tes choix ?
- Est-ce que tu pourrais dire que t'avais une conscience à toi-même ? Et si oui, comment tu la décrirais ?
- Tu dis « Je me suis préparée en étant ouverte », « By being open and willing to connect to the other performers ». Qu'est-ce que tu fais pour être ouverte ?
- Est-ce que c'est une sensation que tu as gardée pendant tout le spectacle ? Ou que tu as retrouvé à certains moments ?

APPENDICE G
QUESTIONNAIRE EN LIGNE DES SPECTATEURS

- *Le fait de remplir ce questionnaire constitue un consentement à participer à cette recherche.*
 - *Les réponses écrites seront analysées avec l'assistance d'un programme informatique (Sémato). Il est important d'écrire en français standard, sans omettre les accents; évitez les abréviations et n'écrivez pas tout en majuscules.*
 - *Les sous-question a), b), c) et d) dans les question 2.2 et 2.3 représentent un guide afin de vous aider à vous remémorer des perceptions concrètes lors du spectacle. Vous pouvez répondre en suivant ce guide, en vous en inspirant ou non.*
 - *Remplissez le questionnaire puis, à la fin de la page, n'oubliez pas de cliquer sur le bouton Acheminer qui permettra d'enregistrer vos réponses.*
-

1. Profil du spectateur

1.1 Quel est votre sexe?

1.2 Combien de spectacles de danse contemporaine allez-vous voir en moyenne par année ?

1.3 Quelle est votre occupation principale ? Spécifiez votre secteur d'activité.

1.4 Désirez-vous garder l'anonymat dans cette étude?

1.5 Si vous avez répondu oui à la question précédente, veuillez choisir un pseudonyme qui sera utilisé dans l'étude. Si vous avez répondu non, veuillez indiquer votre prénom.

2. Questions sur la présentation du 6 mai 2007 de la pièce The Shallow End d'Erin Flynn

2.1 Dans quel(s) état(s) (corporel, émotionnel, mental) êtes-vous venu au spectacle? Quelles étaient vos attentes?

2.2 Choisissez un ou plusieurs moments qui vous ont particulièrement marqué pendant le spectacle. Décrivez la perception que vous en avez eue. a) Quand était-ce? b) A quoi étiez-vous attentif à ce moment-là? c) Qu'est-ce qu'il vous reste comme impression de ce moment-là? d) A quoi pouvez-vous relier cette impression-dans le spectacle ou dans une expérience personnelle-?

2.3 Choisissez un ou des moment(s) où une ou des danseuse(s) ont particulièrement attiré votre attention (donner un signe distinctif pour les identifier : couleur du costume, action faite pendant le spectacle,...) et décrivez la perception que vous en avez eue. a) Quand était-ce? b) A quoi étiez-vous attentif à ce moment-là? c) Qu'est-ce qu'il vous reste comme impression de ce moment-là? d) A quoi pouvez-vous relier cette impression-dans le spectacle ou dans une expérience personnelle-?

2.4 En vous concentrant tour à tour sur chacune des danseuses, donnez au moins trois adjectifs ou images qui décriraient le mieux la performance de chacune. A quoi pouvez-vous relier cet adjectif ou cette image action-dans le spectacle ou dans une expérience personnelle-?

2.5 a) Que diriez-vous de la présence scénique des danseuses lors de la représentation du 6 mai 2007 de The Shallow End? b) Pour vous, quelles sont les qualités qu'une danseuse doit avoir pour être présente pour le spectateur ? Ou quelles seraient les caractéristiques qui fondent l'effet de la présence d'une danseuse sur scène?

2.6 Espace libre pour tout autre commentaire...

Merci d'avoir participé à ce projet de recherche.

Attention, une fois votre questionnaire acheminé, vous ne pourrez plus le modifier.

Ce site WEB questionnaire a été généré par *Sémato*, logiciel WEB d'assistance sémantique à la catégorisation et à l'exploration des données textuelles.

APPENDICE H

EXEMPLE DE LA PREMIÈRE ÉTAPE DE L'ANALYSE

Extrait du questionnaire d'Évelyne :

- Description section geste/parole	a.) J'ai également beaucoup aimé en début de spectacle la partie où les quatre danseuses parlent tout en effectuant des tracés bien précis avec leur bras dans l'espace. Leurs gestes semblent liés à leurs paroles même si les gestes sont tout à fait abstraits. Elles parlent toutes un peu en même temps et bougent très près les unes des autres, mais sans entrer en relation. De plus, elles s'avancent subtilement et progressivement vers le public.
- Attention à la gestuelle et au dessin dans l'espace. - Précision du geste et fluidité - apaisement	b.) J'ai été très attentive aux bras et aux tracés qu'ils faisaient dans l'espace. Même s'ils effectuaient des mouvements précis et calculés, les bras demeuraient souples et doux. C'est la même chose pour la voix. Même si les phrases étaient précises et qu'elles s'emboîtaient de manière assez calculées, elles s'enchaînaient avec fluidité. Les voix étaient posées et apaisantes.
- Présence Thea - concentration de la danseuse - action précise à réaliser - clarté du geste (sans parasite) - timbre voix - empathie, sensation corporelle d'ouverture dans le thorax	c.) J'ai en tête surtout les mouvements de l'interprète qui se situait à droite de la scène (du point de vue du spectateur), celle au cheveux bruns avec la couette sur le côté et un toupet. Je crois que ce qui a retenu mon attention c'est sa concentration au moment présent. J'avais l'impression qu'elle effectuait les mouvements tels une tâche avec beaucoup d'attention et de minutie. Il n'y avait pas de mouvements parasites ainsi je voyais les tracés des mains et des bras comme les traces que laisse un feu de Bengal. De plus, je ne me souviens pas vraiment des paroles qui étaient dites, mais je me souviens du timbre des voix. Tel que je l'ai dit précédemment elles étaient posées et apaisantes. J'ai la sensation que ces voix m'ont ouvert le thorax. Je conserve une sensation physique.
- moment porteur de sens	d.) Pour moi ce moment est un peu comme le cœur de l'œuvre. Les interprètes représentent à la fois des femmes

- signification :
femmes,
aliénation,
absurdité.

différentes et une seule et même femme névrosée et aliénée.
Les paroles sont dites sur un ton neutre comme un discours
répété et appris par cœur. La même chose pour les gestes. Il y
a une sorte d'absurdité entre la parole et le geste.

APPENDICE I
EXEMPLE DE LA DEUXIÈME ÉTAPE DE L'ANALYSE :
LA CATÉGORISATION

Grands thèmes dégagés dans la portion du tableau ci-après pour la catégorisation:

- L'écoute des autres danseuses (toutes)
- L'action - les tâches à faire (toutes)
- L'imagination (Monique)
- La routine et le calme (Magali)
- L'autocritique (Johanna et Magali)
- L'instabilité et l'affectivité (Johanna)
- La vulnérabilité (Thea)
- L'organicité et la notion de justesse (Thea)
- Assumer son action (Johanna)

Extrait du tableau récapitulatif des mots clés mis en marge dans les entretiens des danseuses (correspondant plus ou moins aux 5 premières pages de chaque entretien) :

Thea	Monique	Magali	Johanna
Processus, impulsions de chaque mouvement	Équilibrer son énergie et l'intensité de son geste dans chaque section	Description de son rituel de préparation	Nerveuse, appréhension, projection, autocritique
Insécurité		Routine	Déséquilibre, autocritique
Motivations internes/raisons pour initier le mouvement	Tâches à faire, concentrée sur l'action	Besoin d'être rassurée	Récupération dans le plaisir d'un autre mouvement
Besoin d' organicité dans le geste ou l'action à faire	Écoute des autres danseuses dans l'espace et le temps	État calme , serein, détendue, en confiance	Va et vient entre plaisir, amplitude, et malaise
Tâches à faire nombreuses	Visualisation de la tâche à faire, réflexions sur les choix à prendre	Routine : plus de disponibilité, sécurité	Plaisir = amplitude du mouvement à l'extrême
Écoute de sa sensation d'être « juste » ou « fausse »	Sensations par l' imagination	Conscience spectateur, autres danseuses	2 états : dans le faire et dans l'émotion
Vulnérabilité, l'insécurité, ouverture de soi, connexion avec l'extérieur, vérité	Sensation, imagination, visualisation	Besoin de contrôle, travail en cours : éléments à penser, tâches à faire	Pensées, construction de la pièce, écoute des autres danseuses
Conscience des autres danseuses	Imagination.	Travail en cours : se sent bien, pas de pression	Prise de parole : tente de s'assumer.
Choix à prendre en fonction des autres danseuses et du moment de la pièce, toujours différents	Action, absence de pensées	Aspect « naturel » de sa performance : se fait tout seul, suspension du temps	Moment texte en avançant : réfléchit au texte, automatisme dans les déplacements
Refus de l'autocritique, apprécie le moment présent	Autoanalyse des actions faites	Action, chose à faire, Autocritique	
	Relation aux autres danseuses dans ses choix spaciaux, écoute		
	Personnage, état et imagination		

APPENDICE J

TABLEAU SYNTHÈSE DE L'ÉTAPE DE LA MODÉLISATION

Thèmes du Chapitre IV : Résultats	Thèmes du Chapitre V : Discussion
Une présence calme et contrôlée	Présence à soi agissante (corps pensant et action pensée)
Une présence à soi naturelle : Le souci de rester simple	Présence à soi agissante (corps pensant et action pensée)
Une présence à soi mentale : les flashes autocritiques	Présence à soi évaluative
Une présence à soi ludique, dans le lâcher prise	Présence à soi méditative et accueillante Présence à soi agissante (corps pensant)
Une présence à soi par l'imaginaire	Présence à soi agissante (L'imaginaire dans l'action)
Une présence à soi dans l'inconnu par la création de personnages	Présence à soi agissante (L'imaginaire dans l'action)
Présence à soi : don de soi et vulnérabilité	Présence à soi affective et émotionnelle Présence à soi méditative et accueillante
“A narrowing of attention and a widening of	Présence à soi méditative et

perceptions”	accueillante
Une présence à soi parfois retenue et non exprimée	Présence à soi agissante (action pensée)
Une présence à soi émotive, dans l’affectif, toute en rupture et en récupération	Présence à soi affective et émotionnelle
Cristallisation de la présence à soi dans le solo final	Présence à soi méditative et accueillante
Une présence qui tente de s’assumer	Présence à soi agissante (action pensée) et évaluative
Présence à soi et contexte de la pièce La présence à soi dans l’attention à l’autre La présence à soi dans l’action Entre improvisation et chorégraphie écrite L’attachement aux consignes de la chorégraphe Le travail sur l’imaginaire Le rapport aux spectateurs	Différents points d’attention et différentes fonctions attentionnelles mises en jeu.
Une mise en perspective : la perception des spectateurs <ul style="list-style-type: none"> - Des définitions similaires de la présence scénique... - Mais des opinions diverses sur la performance des danseuses de <i>The Shallow End</i> Rencontre des deux points de vue : moments choisis <ul style="list-style-type: none"> - Thea : avancée geste/parole - Magali : solo 	Un écart entre la présence à soi et la présence scénique : la remise en question du principe d’authenticité en danse et revalorisation de la subjectivité du sujet percevant. La perception du spectateur : la question du sens et l’empathie <ul style="list-style-type: none"> - La reconnaissance

<ul style="list-style-type: none">- Monique : trio chorégraphique- Johanna : solo sur la chaise	<p>d'un code social</p> <ul style="list-style-type: none">- Le sens personnel- L'empathie émotionnelle et kinesthésique
--	--

APPENDICE K

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION DES DANSEUSES

La perception de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation et la qualité de sa présence sur scène telle que perçue par le spectateur

But de la recherche : Le but de cette étude est de développer une meilleure compréhension du phénomène de la présence scénique du danseur. Pour cela, j'ai décidé d'analyser plus précisément le degré d'adéquation existant entre le sentiment de présence vécu par le danseur lui-même et la présence du danseur vécue par le spectateur. Cela permettra de mieux saisir comment la qualité de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation peut participer ou non à la qualité de sa présence sur scène pour le spectateur.

Destinataires

Par la présente, vous acceptez, en répondant aux exigences énumérées ci-dessous, de collaborer à ce projet. En contrepartie, nous nous engageons à vous informer des résultats de l'étude, de garder l'anonymat, si vous le désirez, et de n'utiliser ce matériel qu'à des fins de recherche ou de formation.

Votre engagement est précieux, car il assure la réussite de notre recherche. Nous vous en sommes reconnaissants. Si vous avez des questions au cours du processus, n'hésitez pas à communiquer avec Johanna Bienaise au 514-528-6038. Si vous rencontrez un problème lors de cette étude, vous pouvez également contacter la responsable du programme de deuxième cycle du département de danse, Madame Monik Bruneau, au 514-987-3000, poste 4024.

Je vous invite à signer le document en guise d'engagement mutuel et à respecter les ententes de notre association.

Nicole HARBONNIER,
Directrice de la recherche
Manon LEVAC
Co-directrice de la recherche

Johanna BIENAISE
Étudiante à la Maîtrise en danse
Responsable de la recherche

Le profil des personnes participant à cette recherche

Cette étude implique la participation de quatre interprètes professionnelles en danse contemporaine du spectacle en cours de création *THE SHALLOW END* de la chorégraphe Erin Flynn, spectacle présenté à la Piscine-théâtre au Département de danse de l'UQAM les 4, 5 et 6 mai 2007. De plus, treize spectateurs choisis au préalable auront été invités à voir en particulier la séance du 6 mai. Ils rempliront alors un questionnaire sur Internet dans les 24 heures suivant cette représentation. Ce questionnaire portera sur leurs impressions de la présence scénique des danseuses.

Nature de votre engagement

En tant que danseuse, votre contribution se fera en trois parties. Vous participerez tout d'abord comme interprète à trois représentations de la pièce *The Shallow End* de la chorégraphe Erin Flynn à la Piscine-théâtre de l'UQAM les 4, 5 et 6 mai 2007. Dans une deuxième partie, vous remplirez dans les 24 heures suivant la troisième représentation un questionnaire sur Internet, à questions semi-ouvertes. Ce questionnaire portera sur votre vécu personnel de la présence à soi et de la présence scénique dans votre performance du 6 mai 2007. De plus, si cela est nécessaire pour ma collecte de données, je ferai avec vous, dans une troisième partie, une entrevue d'autoconfrontation d'une durée d'environ une heure, comprenant des questions ouvertes sur votre vécu de la présence à soi et de la présence scénique lors de cette même représentation du 6 mai de *The Shallow End*. Cette entrevue aura lieu dans la semaine qui suit les représentations, soit entre le 7 et le 14 mai 2007.

Une captation vidéo sera réalisée lors des trois spectacles pour l'usage exclusif de la chorégraphe et des danseuses.

Avantages et inconvénients

Aucune rémunération ne sera offerte ni aux danseuses ni à la chorégraphe, ni aux spectateurs. Les danseuses devront donner trois soirées de leur temps pour les trois représentations prévues, devront répondre à un questionnaire à la suite de la

représentation du 6 mai 2007 et enfin participer à une entrevue d'environ une heure dans la semaine du 7 au 14 mai 2007. Ces entrevues devront être corroborées et corrigées par les participantes avant le 30 juin 2007.

Pour la préparation du spectacle et pendant tout le temps de sa création, les danseuses et la chorégraphe ont pu utiliser les studios du Département de danse de l'UQAM et ainsi bénéficier d'un environnement de qualité pour les répétitions. De plus, les soirs de spectacles, les danseuses auront eu un temps de réchauffement ainsi qu'un temps de récupération suffisants dans la Piscine-théâtre.

Les danseuses pourront participer à une recherche d'étude avancée en danse et ainsi contribuer à l'avancement des connaissances dans leur discipline. Cette étude pourra également les faire réfléchir sur leur propre pratique. Enfin, elles pourront également inviter plusieurs personnes de leur choix aux trois représentations. La captation vidéo pourra leur être remise si elles le désirent.

Les résultats de l'étude seront envoyés à chacun des participants par Internet et une copie papier de mon mémoire leur sera fournie sur demande.

La participation des sujets

Elle se fait sur une base volontaire. L'actuel consentement ne vous empêche pas de refuser de répondre à certaines questions ou de vous retirer du projet en tout temps sans pénalité d'aucune forme. Si tel était le cas, il serait approprié de me prévenir le plus tôt possible au 514-528-6038.

Les résultats de la recherche

Ils seront communiqués aux sujets sur demande par la poste ou par Internet. La transcription de notre entrevue vous aura été envoyée au préalable. Ainsi, si vous désirez apporter des modifications (ajout/retrait), il sera possible de le faire à ce moment.

L'anonymat : Il sera difficile pour cette étude de préserver entièrement l'anonymat des danseuses étant donné la présence de nombreux spectateurs aux trois représentations et de la captation vidéo. En acceptant de participer à cette étude, vous acceptez donc que votre nom soit utilisé dans l'étude. Cependant, tout renseignement ou donnée qui pourrait porter atteinte à votre personne ou que vous considérez inappropriée à votre sujet sera retiré immédiatement de l'étude.

La démarche d'entrevue s'inscrit dans le protocole de l'UQAM, ci-dessous, portant sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, politique à laquelle vous devez également consentir.

Conformément à la politique universitaire de l'UQAM sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, le respect de la personne, la recherche du bien pour autrui et la non malfeasance, l'équité, le choix réfléchi du sujet de l'étude, l'évaluation et la réduction des risques par rapport aux avantages anticipés, le consentement libre et éclairé, le droit de retrait et soutien, le droit à la protection de la vie privée, et la participation de la communauté autochtone s'il y a lieu sont les principes directeurs sous-tendant cette politique.

Après la lecture du but de la recherche, des moyens utilisés pour l'obtention de données humaines nécessaires à cette étude et des principes sous-tendant l'Éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM énoncés ci-dessus,

Je...(nom prénom et signature).....
consens à participer à l'étude portant sur la présence à soi et la présence scénique en danse contemporaine en témoignant de mon expérience par le biais de questionnaires et d'entrevues prévues à cette fin.

APPENDICE L
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION DE LA
CHORÉGRAPHE

La perception de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation et
la qualité de sa présence sur scène telle que perçue par le spectateur

But de la recherche : Le but de cette étude est de développer une meilleure compréhension du phénomène de la présence scénique du danseur. Pour cela, j'ai décidé d'analyser plus précisément le degré d'adéquation existant entre le sentiment de présence vécu par le danseur lui-même et la présence du danseur vécue par le spectateur. Cela permettra de mieux saisir comment la qualité de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation peut participer ou non à la qualité de sa présence sur scène pour le spectateur.

Destinataires

Par la présente, vous acceptez, en répondant aux exigences énumérées ci-dessous, de collaborer à ce projet. En contrepartie, nous nous engageons à vous informer des résultats de l'étude, de garder l'anonymat, si vous le désirez, et de n'utiliser ce matériel qu'à des fins de recherche ou de formation.

Votre engagement est précieux, car il assure la réussite de notre recherche. Nous vous en sommes reconnaissants. Si vous avez des questions au cours du processus, n'hésitez pas à communiquer avec Johanna Bienaise au 514-528-6038. Si vous rencontrez un problème lors de cette étude, vous pouvez également contacter la responsable du programme de deuxième cycle du département de danse, Madame Monik Bruneau, au 514-987-3000, poste 4024.

Je vous invite à signer le document en guise d'engagement mutuel et à respecter les ententes de notre association.

Nicole HARBONNIER,
Directrice de la recherche
Manon LEVAC
Co-directrice de la recherche

Johanna BIENAISE
Étudiante à la Maîtrise en danse
Responsable de la recherche

Le profil des personnes participant à cette recherche

Cette étude implique la participation de quatre interprètes professionnelles en danse contemporaine du spectacle en cours de création *THE SHALLOW END* de la chorégraphe Erin Flynn, spectacle présenté à la Piscine-théâtre au Département de danse de l'UQAM les 4, 5 et 6 mai 2007. De plus, treize spectateurs choisis au préalable auront été invités à voir en particulier la séance du 6 mai. Ils rempliront alors un questionnaire sur Internet dans les 24 heures suivant cette représentation. Ce questionnaire portera sur leurs impressions de la présence scénique des danseuses.

Nature de votre engagement

Votre pièce sera présentée à la Piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM le 4, 5 et 6 mai 2007. Cette pièce pourra être un travail final ou un travail en cours de création. Le montage et le démontage des éclairages seront effectués par un étudiant choisi par l'UQAM. De plus, vous aurez la possibilité de choisir votre propre concepteur d'éclairage. Les interprètes de la pièce répondront chacune à un entretien d'une heure environ et rempliront un questionnaire en ligne à l'issue de la représentation du 6 mai 2007. De plus, parmi un public invité, treize spectateurs invités à venir voir la représentation du 6 mai 2007 rempliront un questionnaire en ligne. Les questionnaires et les entrevues porteront tous sur la présence à soi des interprètes et leur présence scénique.

Avantages et inconvénients

Aucune rémunération ne sera offerte ni aux danseuses ni à la chorégraphe, ni aux spectateurs. Cependant, vous aurez la possibilité d'utiliser les studios du département de danse de l'UQAM pour le temps de sa création. D'autre part vous pourrez inviter plusieurs personnes de votre choix aux trois représentations ayant lieu à la Piscine-théâtre. Une captation vidéo de ses trois représentations vous sera remise à la fin de l'étude. Enfin, vous pourrez participer à une recherche d'étude avancée en danse et ainsi contribuer à l'avancement des connaissances dans votre discipline. Les résultats

de l'étude seront envoyés à chacun des participants par Internet et une copie papier de mon mémoire vous sera fournie sur demande.

La participation des sujets

Elle se fait sur une base volontaire. L'actuel consentement ne vous empêche pas de vous retirer du projet en tout temps sans pénalité d'aucune forme. Si tel était le cas, il serait approprié de me prévenir le plus tôt possible au 514-528-6038.

Les résultats de la recherche

Ils seront communiqués aux sujets sur demande par la poste ou par Internet. Une captation vidéo des spectacles vous sera également envoyée.

L'anonymat : En acceptant de participer à cette étude, vous acceptez que votre nom soit utilisé dans l'étude. Cependant, tout renseignement ou donnée qui pourrait porter atteinte à votre personne ou que vous considéreriez inappropriée à votre sujet sera retiré immédiatement de l'étude.

La démarche d'entrevue s'inscrit dans le protocole de l'UQAM, ci-dessous, portant sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, politique à laquelle vous devez également consentir.

Conformément à la politique universitaire de l'UQAM sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, le respect de la personne, la recherche du bien pour autrui et la non malfaisance, l'équité, le choix réfléchi du sujet de l'étude, l'évaluation et la réduction des risques par rapport aux avantages anticipés, le consentement libre et éclairé, le droit de retrait et soutien, le droit à la protection de la vie privée, et la participation de la communauté autochtone s'il y a lieu sont les principes directeurs sous-tendant cette politique.

Après la lecture du but de la recherche, des moyens utilisés pour l'obtention de données humaines nécessaires à cette étude et des principes sous-tendant l'Éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM énoncés ci-dessus,

Je...(nom prénom et
signature).....

Consens à participer à l'étude portant sur la présence à soi et la présence scénique en autorisant l'utilisation de ma pièce à des fins d'observation du vécu des danseuses et des spectateurs.

APPENDICE M
FORMULAIRE DE CONSENTEMENT DE PARTICIPATION DES
SPECTATEURS

La perception de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation et
la qualité de sa présence sur scène telle que perçue par le spectateur

But de la recherche : Le but de cette étude est de développer une meilleure compréhension du phénomène de la présence scénique du danseur. Pour cela, j'ai décidé d'analyser plus précisément le degré d'adéquation existant entre le sentiment de présence vécu par le danseur lui-même et la présence du danseur vécue par le spectateur. Cela permettra de mieux saisir comment la qualité de présence à soi du danseur contemporain en état de représentation peut participer ou non à la qualité de sa présence sur scène pour le spectateur.

Destinataires

Par la présente, vous acceptez, en répondant aux exigences énumérées ci-dessous, de collaborer à ce projet. En contrepartie, nous nous engageons à vous informer des résultats de l'étude, de garder l'anonymat, si vous le désirez, et de n'utiliser ce matériel qu'à des fins de recherche ou de formation.

Votre engagement est précieux, car il assure la réussite de notre recherche. Nous vous en sommes reconnaissants. Si vous avez des questions au cours du processus, n'hésitez pas à communiquer avec Johanna Bienaise au 514-528-6038. Si vous rencontrez un problème lors de cette étude, vous pouvez également contacter la responsable du programme de deuxième cycle du département de danse, Madame Monik Bruneau, au 514-987-3000, poste 4024.

Je vous invite à signer le document en guise d'engagement mutuel et à respecter les ententes de notre association.

Nicole HARBONNIER,
Directrice de la recherche
Manon LEVAC
Co-directrice de la recherche

Johanna BIENAISE
Étudiante à la Maîtrise en danse
Responsable de la recherche

Le profil des personnes participant à cette recherche

Cette étude implique la participation de quatre interprètes professionnelles en danse contemporaine du spectacle en cours de création *THE SHALLOW END* de la chorégraphe Erin Flynn, spectacle présenté à la Piscine-théâtre au Département de danse de l'UQAM les 4, 5 et 6 mai 2007. De plus, treize spectateurs choisis au préalable auront été invités à voir en particulier la séance du 6 mai. Ils rempliront alors un questionnaire sur Internet dans les 24 heures suivant cette représentation. Ce questionnaire portera sur leurs impressions de la présence scénique des danseuses.

Nature de votre engagement

Après avoir assisté au spectacle de danse contemporaine *THE SHALLOW END* ayant lieu le 6 mai 2007 à la Piscine-théâtre du Département de danse de l'UQAM, vous remplirez un questionnaire sur Internet, dans les 24 heures suivant la représentation, portant sur votre perception personnelle de la présence scénique des interprètes.

Avantages et inconvénients : Aucune rémunération ne sera offerte ni aux danseuses ni à la chorégraphe, ni aux spectateurs. Les spectateurs devront, pour leur part, se déplacer pour assister à une représentation de leur choix et répondre à un questionnaire en ligne dans les 24 heures suivant la représentation. Ce questionnaire pourra prendre entre 1 heure et 2 heures à remplir.

Les spectateurs auront la chance d'assister gratuitement à un spectacle de danse contemporaine de niveau professionnel. Ils participeront également par leur témoignage à l'avancement des connaissances en danse et à développer une réflexion sur leur perception en tant que spectateurs.

Les résultats de l'étude seront envoyés à chacun des participants par Internet et une copie papier de mon mémoire leur sera fournie sur demande.

La participation des sujets

Elle se fait sur une base volontaire. L'actuel consentement ne vous empêche pas de refuser de répondre à certaines questions ou de vous retirer du projet en tout temps sans pénalité d'aucune forme. Si tel était le cas, il serait approprié de me prévenir le plus tôt possible au 514-528-6038.

Les résultats de la recherche

Ils seront communiqués aux sujets sur demande par la poste ou par Internet.

L'anonymat : Selon votre désir, votre nom sera ou ne sera pas mentionné dans l'étude. Si vous désirez garder l'anonymat, un pseudonyme de votre choix sera utilisé dans l'étude.

La démarche d'entrevue s'inscrit dans le protocole de l'UQAM, ci-dessous, portant sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, politique à laquelle vous devez également consentir.

Conformément à la politique universitaire de l'UQAM sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains, le respect de la personne, la recherche du bien pour autrui et la non malfeasance, l'équité, le choix réfléchi du sujet de l'étude, l'évaluation et la réduction des risques par rapport aux avantages anticipés, le consentement libre et éclairé, le droit de retrait et soutien, le droit à la protection de la vie privée, et la participation de la communauté autochtone s'il y a lieu sont les principes directeurs sous-tendant cette politique.

Après la lecture du but de la recherche, des moyens utilisés pour l'obtention de données humaines nécessaires à cette étude et des principes sous-tendant l'Éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM énoncés ci-dessus,

Je (nom , prénom et signature)
consens à participer à l'étude portant sur la présence à soi et sur la présence scénique en danse contemporaine en témoignant de mon expérience par le biais d'un questionnaire prévu à cette fin.

BIBLIOGRAPHIE

- Aristote (2002). *Métaphysique*. Paris : J. Vrin.
- Aristote (1999). *La physique*. Paris : J. Vrin.
- Bagouet, D. (1987). *Entretien avec Chantal Aubry*. [En ligne]. Accès : <http://www.lescarnetsbagouet.org/fr/actus/lettre0606.html>.
- Barba, E. et Savarese, N. (1995). *L'énergie qui danse : l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Cazilhac : Bouffonneries.
- Benjamin, W. (2003). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- Bergson, H. (1934). *La pensée et le mouvant*. Paris : Alcan.
- Bernard, M. (1993). Sens et fiction. *Nouvelles de danse*, n°17, 56-64.
- Bernard, M. (1995). *Le corps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Berthoz, A. (1997). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.
- Berthoz, A. et Jorland, G. (2004). *L'empathie*. Paris : Odile Jacob.
- Bienaise, J. et Savoie P.P. (2006). *3 Interprètes (présenté à Mme Andrée Martin dans le cadre du séminaire "Fondements esthétiques de la danse ")* [documentaire]. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Bloch, O. et Von Wartburg, W. (2004). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Butel, Y. (2000). *Essai sur la présence au théâtre*. Paris : L'Harmattan.
- Cahour, B. (2006). *L'expérience vécue des utilisateurs ; pourquoi l'étudier et comment?* Communication présentée au colloque CITE 2006 (Coopération, Innovation, Technologie), Nantes, France.
- Centre national de la danse, département du développement de la culture chorégraphique (1999). *Les acquisitions techniques en danse contemporaine*. Paris : Centre national de la danse.

Charmatz, B. et Launay, I. (2003). *Entretenir : à propos d'une danse contemporaine*. Paris : Presses du réel.

Chekhov, M. (1983). *Être acteur*. Paris : Pygmalion.

Csikszentmihalyi, M. (2004). *Vivre, La psychologie du bonheur*. Paris : Robert Laffont.

Cirque du Soleil (2006). *Documents électroniques*. [En ligne]. Accès : http://www.cirquedusoleil.com/CirqueDuSoleil/fr/jobs/onstage/specialities/dancer/audition/details/danse_sanfrancisco_juin2007.htm

Danse Danse, (2005). *Documents électroniques*. [En ligne]. Accès : <http://www.dansedanse.net/akram.html>

Decety, J. (2002). Naturaliser l'empathie. *L'Encéphale*, 28, 9-20.

Decroux, E. (1963). *Paroles sur le mime*. Paris : Gallimard.

Deschamps, C. (1993). *L'approche phénoménologique en recherche*. Montréal : Guérin Universitaire.

Després, A. (2000). *Le travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine (logique du geste esthétique)*. Paris : Presses universitaires du Septentrion.

Deleuze, G., Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, G. (1998). *Phasmes : essais sur l'apparition*. Paris : Éditions de minuit.

Didi-Huberman, G. (2006). *Le danseur des solitudes*. Paris : Éditions de Minuit.

Dupuy, D. (1986). L'homme qui danse entre ciel et terre... Dans D. Dupuy, F. Dupuy, *Une danse à l'œuvre*. Paris : Centre national de la danse.

Dupuy, D. (1993). Le temps et l'instant. *Marsyas*, 28, 39-45.

Dupuy, D. (1992). À bon écouteur, salut!... *Marsyas*, 23, 31-35.

Faculté de médecine Pierre et Marie Curie, Université Paris VI (2006). *Documents électroniques* [en ligne]. Accès : <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/conscorp1/POLY.Mini.html>

Farcy, G-D. et Prédal, R. (2001). *Brûler les planches, crever l'écran*. Saint-Jean-de-Védas : L'entretemps.

Faure, S. (2000). L'imaginaire dans les processus d'incorporation du métier de danseur. Dans C. Fintz (Ed.), *Les imaginaires du corps, pour une approche interdisciplinaire*. (pp.73-90). Paris : L'Harmattan.

Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron

Fortin, S. (2001). Devenir expert de ses sensations. *Actes du congrès 4 ARTS*, 43-49.

Fuchs, W. (1976). *Phenomenology and the Metaphysics of presence, an essay in the philosophy of Edmund Husserl*. The Hague : Martinus Nijhoff.

Godard, H. (1992). Le déséquilibre fondateur. *Art press, N°Hors série : les vingt ans d'art press*.

Godard, H. (1995). Le geste et sa perception. Dans M. Marcelle et I. Ginot, *La danse au XXe siècle* (p.224-229). Paris : Bordas.

Giorgi, A. (1997). De la méthode phénoménologique utilisée comme mode de recherche qualitative en sciences humaines : théorie, pratique et évaluation. Dans J. Poupart, *La recherche qualitative : Enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal, Paris, Casablanca : Gaëtan Morin.

Glasser, B. and Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Adeline.

Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : La Cité.

Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.

Heinich, N. (1999). Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrain*, 33, 5-16.

Houareau, M.J. (date inconnue). *Enrichir et développer l'image de soi*. [en ligne]. Accès : <http://www.feldenkraus-au-present.com/feldenkraus/articles/Houareau1.htm>

Husserl, E. (1992). *L'idée de la phénoménologie*. Paris : Presses universitaires de France.

Kandinski, W. (1979). *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris : Denoël/Gonthier

Kant, E. (1944). *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion.

Klein, J.P. (2003). Présence au présent en thérapie. *Revue Art & Thérapie*, 82/83, 106-110.

Laban, R. (date inconnue). *L'espace dynamique, le sixième sens*. Bruxelles : Nouvelles de danse, Contredanse.

Lacan, M-F. (1987). Une présence dont je puis jouir. *Lumière & Vie*, 198, 63-80.

Laflute, C. (2006, juillet). *Alvin Ailey aux étés de la danse* [En ligne]. Accès : <http://www.evene.fr/culture/actualite/alvin-ailey-etes-danse-compagnie-noir-americaain-413.php>

Laurier, D. et Gosselin, P. (2004). *Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.

Lavelle, L. (1934). *La présence totale*. Paris : Aubier.

Leão, M. (2002). *La présence totale au mouvement*. Paris : Éditions Points d'appui.

Leduc, D. (2005). La description phénoménologique au service de l'authenticité en danse. *Recherche qualitative*, 25(1). [en ligne], Accès : <http://www.recherchequalitative.qc.ca/Num%8Ero%2025/Diane%20Leduc.pdf>

Leduc, D. (2006). Du corps vécu vers la danse-soi. *Cahiers du Cirp*, 1, 70-79.

Le petit Robert de la langue française (2006). Paris : Le Robert.

Lesage, B. (1998). À corps se créer /accord secret, de la construction du corps en danse». Dans *Histoire du corps, à propos de la formation du danseur*. Paris : Cité de la musique.

Loupe, L. (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.

Lucet, S. (2001). Transmission de la présence? Autour de Roberto Bacci. Dans Farcy, G-D. et Prédal, R. (Dir.), *Brûler les planches, crever l'écran*.(p.79-93). Saint-jean-de-Védas : L'entretemps.

Maharishi, M. Yogi (1976). *La science de l'Être et l'art de vivre*. Paris : Robert Laffont.

Martin, A. (2007). *Abécédaire du corps dansant – D - Dressage*. Document inédit.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1948). *Sens et non-sens*. Paris : Nagel.

O'Shea, M. (2004). *Stage presence in dance : a tool for social discourse*. Mémoire de maîtrise inédit, York University, Toronto.

Paillé, P. (1994). L'analyse par théorisation ancrée. *Cahier de recherche sociologique*, 23, 147-181.

Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.

Patton, M.Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods*. Thousand Oaks, Calif. : Sage Publications.

Ricoeur, P. (1986). *À l'école de la Phénoménologie*. Paris : Vrin.

Robinson, J. (1992). Écouter... *Marsyas*, 23, 28-31.

Saint-Sernin, B., Picavet, E., Filleule, R., Demeulenaere, P. (1998). *Les modèles d'actions*. Paris : Presses universitaires de France.

Sartre, J.P. (1943). *L'être et le néant*. Paris : Gallimard.

Schulmann, N. (2003). Étude fonctionnelle d'un statut d'intermittent. *Revue Art & Thérapie*, 82/83, 64-73.

Schulmann, N. (2005). *Le danseur est une personne*. [en ligne], Accès : <http://www.sens-public.org/spip.php?article170> revue sens public.

Stanislavski, C. (1992). *La formation de l'acteur*. Paris : Petite bibliothèque Payot.

Ténenbaum, Y. (2002). Ikeda Carlotta, un art de la présence. Dans O. Aslan et B. Picon-Vallin (Dir.), *Butô(s)* (p. 199-217). Paris : CNRS.

Theureau, J. (1992). *Le cours d'action : analyse sémio-logique : essai d'une anthropologie cognitive située*. Berne : Peter Lang.

Tremblay, M. (2004). *La spiritualité dans le parcours professionnel et personnel de danseurs contemporains*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Montréal.

Valéry, P. (1951). *Dance and the soul*. London : John Lehmann

Vermersch, P. (2004). *L'entretien d'explicitation. Nouvelle édition enrichie d'un glossaire*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur.

Viarmé, E. (2003). Présence à soi, présence à l'autre. *Revue Art & Thérapie*, 82/83, 2-5.

Von Cranach (M.). - Goal directed action. London: Academic Press, 1982.

Sites Internet consultés :

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Attention>

<http://www.psychotech.qc.ca/logiciels/tifa.htm>

<http://pontt.over-blog.org/article-2747739.html>